QUELLENSTUDIEN ZU MOZARTS „ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL“

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER TÜRKENOPER

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT VON

WALTHER PREIBISCH
AUS OHLAU IN SCHLESIEN.

HALLE A. S.
DRUCK VON EHRHARDT KARRAS
1908

Referent: Privatdozent Dr. Hermann Abert.

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Juli 1908.

Dem Andenken meines Vaters

Inhaltsübersicht.

Seite

Einleitung 11

I. Die Türkenopern bis auf die Entführung 12

A. Italien 12

1. Schauspiel und Opera seria 12

2. Opera buffa 23

B. Frankreich 30

Opéra comique 30

C. England 35

Dramen, Beggar's operas 35

D. Deutschland 43

1. Die Türkenstücke bis zur Hamburger Opernperiode . . . 43

2. Das Singspiel 44

II. Die „Entführung aus dem Serail" in ihren verschiedenen Kompositionen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544709_0079

Benutzte Literatur.

I. Allgemeine Hilfsmittel.

J. W. Zinkeisen, Geschichte des osmanischen Reiches in Europa. 5 Bde. Gotha 1857.

Salmon und van Goch, Die heutige Historie oder der gegenwärtige Staat des türkischen Reiches. Altona und Flensburg 1748/49.

J. Burckhardt, Die Kultur der Renaissance in Italien. Basel 1860.

R. Eitner, Biogr.-bibliogr. Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten . . . 10 Bde. Leipzig 1900—04.

E. L. Gerber, Histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1790—92.

— Neues histor.-biogr. Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1812—14.

H. Riemann, Opernhandbuch, Repertorium der dramat.-musikal. Literatur. Leipzig 1887 und 2 Suppl.

Ch. Burney, A general history of music from the earliest ages to the present period. II. Ausg. London 1789.

D. Pietro Napoli Signorelli, Kritische Geschichte des Theaters, deutsch übers. Bern 1783.

Ad. Prosnitz, Compendium der Musikgeschichte 1600—1750. Wien 1900.

II. Zu Drama und Oper in Italien.

B. Wiese und E. Percopo, Geschichte der italienischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig-Wien 1898/99.

A. Wotquenne, Zeno, Metastasio und Goldoni. Alphabet. Verzeichnis der Stücke in Versen aus ihren dramat. Werken. Leipzig 1905.

Carlo Goldoni, Commedie. Bd. I—XVIII. Torino 1777.

Carlo Goldoni über sich selbst und die Geschichte seines Theaters, aus dem Französ. übers. und mit Anmerkungen versehen von G. Schatz. Leipzig 1788.

St. Arteaga, Geschichte der ital. Oper, deutsch von N. Forkel. 1789.

H. Goldschmidt, Studien zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert. 1901 u. 1904.

Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts. Leipzig 1907.

A. Wotquenne, Catalogue de la Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Annexe I, Libretti d'opéras et d'oratorios Italiens du XVII Siècle. Bruxelles 1901.

H. Abert, Nicolo Jommellis „Fetonte", herausgeg. in Denkmälern deutscher Tonkunst, Bd. 32/33. Leipzig 1907.

Fr. Chrysander, G. F. Händel. Leipzig 1860.

Fr. Florimo, Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli. 1869—71.

— La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii. 1880—84.

M. Scherillo, Storia letteraria dell' opera buffa napolitana. Napoli 1883.

T. Wiel, I teatri musicali veneziani del settecento. 1897.

C. Ricci, I teatri di Bologna nel secolo 17 e 18. 1880.

Earl of Mount Edgcumbe, Musical reminiscences respecting the Italian opera. 1828.

Giacomo Leo, Leonardo Leo, Musicista del secolo XVIII e le sue opere musicali. Napoli 1905.

III. Zu Drama und Oper in Frankreich.

H. Suchier und A. Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig-Wien 1900.

Oeuvres complètes de Molière. Paris, Hachette, 1904.

Nuitter et Thoinan, Les origines de l'opera français. 1886.

M. Dietz, Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium. 1885.

A. B. Marx, Gluck und die Oper. Berlin 1863.

A. Schmid, Christ. Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Leipzig 1854.

A. Wotquenne, Them. Verzeichnis der Werke von Chr. W. v. Gluck. Leipzig 1904.

IV. Zu Drama und Oper in England.

The British Drama, A Collection of the most esteemed tragedies. 2 vol. 1824—26.

A. H. Bullen, The English Dramatists. 1885.

H. B. Baker, The London Stage. 2 vol. 1889.

— History of the London Stage. 1904.

W. Creizenach, Die Schauspiele der englischen Comödianten. Stuttgart 1889.

A. H. Ward, A History of the English dramatic literature to the death of Queen Anne. 3 vol. 1899.

R. W. Lowe, Bibliographical Account of English Theatrical literature. 1888.

A. F. Graf Schack, Die englischen Dramatiker vor, neben und nach Shakespeare. 1893.

Earl of Mount Edgcumbe, A Collection of playbills of Drury Lane Theatre. 1780—1885.

J. O. Halliwell, A Dictionary of Old English Plays. London 1860.

J. Tittmann, Schauspiele aus d. 16. Jahrh. 2. Teil. Leipzig 1868.

V. Zum deutschen Singspiel.

H. M. Schletterer, Zur Geschichte der dramat. Musik und Poesie in Deutschland. Bd. 1: Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863.

E. Hanslick, Aus dem Opernleben der Gegenwart. 4. Aufl. 1889.

O. Jahn, W. A. Mozart. 2. Aufl. 2 vol. Leipzig 1867.

A. Oulibicheff, Mozarts Leben. Deutsch bearbeitet von A. Schraishuon. 3 vol. Stuttgart 1847.

E. von Komorczynski, Emanuel Schikaneder, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters. 1901.

K. Peiser, Johann Adam Hiller. Leipzig 1894.

H. Levy, Chr. Gottlob Neefe. Diss. Rostock 1901/02.

J. F. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte. Hamburg 1794.

H. Abert, Die dramatische Musik, in der Sammlung „Herzog Karl Eugen von Württemberg u. s. Zeit". 7. Heft. Eßlingen 1905.

H. Riemann, Band III, 1, 1902 und VII, 2, 1907 der Denkmäler der Tonkunst in Bayern.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Leipzig 1905.

M. Friedländer, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert, Quellen und Studien. 3 Bände. Stuttgart-Berlin 1902.

E. von Schafhäutl, Abt Georg Joseph Vogler, sein Leben, Charakter und musikalisches System, seine Werke etc. Augsburg 1888.

L. Schneider, Geschichte der Oper und des Königl. Opernhauses in Berlin. Berlin 1852.

Von Mozarts „Figaro", „Don Giovanni", „der Zauberflöte" besitzen wir längst eingehende Quellenuntersuchungen. Sie stellen das Verhältnis des Komponisten zu seinen Vorgängern dar und geben uns Nachricht über den Anschauungskreis, dem die Werke entstammen. Über die Entstehung des Stoffes der „Entführung" weiß man nichts Näheres. Die Mozartbiographen vermögen darüber keine Auskunft zu geben. Otto Jahn, von dem man am ehesten Aufklärung erwarten sollte, versagt an dieser Stelle. Er verbreitet sich nur ganz im allgemeinen über das deutsche Singspiel und geht dann, ohne sich auf Stücke von ähnlichem Charakter wie die „Entführung" einzulassen, auf diese selbst ein. Und doch liegt die Frage sehr nahe: Auf welche Weise kam Bretzner zu seinem Texte? Er war keineswegs ein Originalgenie und war durchaus nicht gesonnen, seinem Publikum etwas völlig Neues zu bieten, sondern er wollte nur einen Singspieltext liefern, der für sein Publikum leichtverständlich war und der es in bereits bekannte Sphären führte. Im Gegensatz zu den Mozartbiographen, von denen man über die Entstehung des Librettos keine Klarheit bekommt, gibt uns die Gluckbiographie von Marx[1]) wenigstens Andeutungen über die Existenz anderer Türkenopern gelegentlich der Besprechung von „La Rencontre imprévue", aber über Gluck hinaus hat niemand die Frage verfolgt. Und doch liegt hier ein Stoff vor, dessen Ahnen bis in die ersten Zeiten der Oper zurückreichen.

Die Frage nach dem ersten Auftreten türkischer Stoffe im deutschen Singspiel setzt eine Vorfrage voraus: „Wann

[1]) Marx, a. a. O. I, S. 272.

sind diese Stoffe überhaupt zuerst in die europäischen Literaturen eingedrungen?“ Da unterliegt es gar keinem Zweifel, daß die Kreuzzüge uns die ersten Stoffe vermittelt haben. Eine weitere Zufuhr erfolgte durch die umfangreichen Handelsbeziehungen der grofsen italienischen Städte wie Venedig und Neapel mit dem Orient. Die Türken brachten nicht nur ihre Gewebe, ihre kunstvollen Tücher und Teppiche ins Land, sondern machten im Verkehr mit den Italienern diese auch mit türkischen Gebräuchen und Verhältnissen bekannt, und die Männer im hohen Turban, in ihrer eigentümlichen Kleidung, mit ihren merkwürdigen Sitten, die von den europäischen so ganz abwichen, mögen den spottlustigen Italienern Grund genug gegeben haben, sich über sie lustig zu machen. Gefährlich wurden die Osmanen erst, als ihre seeräuberischen Scharen die italienischen Küsten heimsuchten.

Kretzschmar[1]) spricht von diesen Einfällen der Türken in seiner Abhandlung über die venezianische Oper. Nichts war natürlicher, als daß sich diese Verhältnisse auch in der Literatur der damaligen Zeit wiederspiegelten.

Italien.

1. Schauspiel und Opera seria.

Es kommt in erster Linie das italienische Trauerspiel und sein musikalisches Pendant, die opera seria, dafür in Betracht. Schon aus dem Jahre 1619, also nur neunzehn Jahre nach der Begründung der florentinischen Oper, existiert ein *Soliman* von Prospero Bonarelli.[2])

Es ist ein hochdramatisches Werk; eine Sultanin will ihren Stiefsohn vernichten, um ihrem natürlichen Sohne das Reich zu erhalten, aber im letzten Augenblick erkennt sie, daß man ihren leiblichen Sohn zu Tode führt, worauf sie sich durch Gift tötet. Das Hauptmotiv dieses Dramas, das Streben der Stiefmutter, dem natürlichen Sohne die Thronfolge zu retten, finden wir später in dem berühmten Soliman von

[1]) Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft Bd. VIII.

[2]) Wiese a. a. O., S. 426 und Napoli Signorelli a. a. O. II, S. 62.

Migliavacca-Hasse wieder. Von dem Bonarellischen *Soliman* existiert ein Facsimile des Titelblattes, welches die Widmung des Werkes an den Großherzog von Toskana enthält, ferner eine Ansicht von der Szenerie des ersten Aktes bei Wotquenne.[1])

Die fünfziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts bescheren uns drei orientalische Stücke aus der Feder Goldonis. Der Schauplatz der Handlung ist eigentlich Persien, indessen machte man in der damaligen Zeit zwischen Persern und Türken auf dem Theater keinen Unterschied. Das zeigt die häufige Verwendung derselben Namen für die Angehörigen beider Nationen und die Übertragung türkischer Verhältnisse auf die persischen.

Die drei Goldonistücke sind eine Art von Trilogie, da sie das Schicksal einer und derselben Person weiter verfolgen, doch war von dem Dichter keine Trilogie beabsichtigt, sondern der Beifall, den das Publikum der Heldin des ersten Stückes gezollt hatte, veranlaßte ihn, sie zum Mittelpunkte weiterer Dramen zu machen.[2])

Das erste der Stücke ist betitelt

La Sposa Persiana.

Die Datierung der drei Komödien bei Wiese[3]) stimmt nicht zu Goldonis eigenen Angaben. Nach Wiese stammt die *Sposa Persiana* aus dem Jahre 1753, *Ircana in Julfa* aus dem Jahre 1756 und *Ircana in Ispahan* aus demselben Jahre. Goldoni[4]) sagt selbst: „Dieses dritte persische Lustspiel (scil. Hircana in Ispahan) erschien erst ein Jahr nach dem zweiten und drei Jahre nach dem ersten auf der Bühne."

Die *Sposa Persiana* ist nach Riemann[5]) auch im Jahre 1775 als Oper von Felix Alessandri in London aufgetaucht. In demselben Jahre wurde die Oper auch in Venedig im

[1]) Wotquenne, Cataloque de la Bibliothèque du Conservatoire u. s. w. S. 132.

[2]) Goldoni über sich selbst a. a. O. II, S. 171 ff.

[3]) Wiese a. a. O., S. 479.

[4]) Goldoni über sich selbst a. a. O. II, S. 191.

[5]) Riemann, Ophdb.

Teatro San Samuele mit Balleten von Onorato Vigano aufgeführt.[1])

Der Inhalt der *Sposa Persiana* ist folgender:

Thamas, der Sohn des reichen Machmut, hat eine Geliebte Ircana oder Hircana, eine cirkassische Sklavin, sein Vater hat ihn aber einem ihm noch unbekannten Mädchen, Fatima, der Tochter eines hohen Offiziers, zum Gemahl bestimmt. Die stolze Ircana will sich auf keinen Fall mit einem anderen Mädchen in den Besitz des Thamas teilen; so entstehen durch Ircanas Eifersucht die schlimmsten Verwicklungen. Fatima ist ein edles, selbstloses Mädchen, das Thamas zwar nicht liebt, dem er aber wegen ihres Edelmutes seine Achtung nicht versagen kann. Als Fatimas Vater, Osman, wegen der Vernachlässigung, die seine Tochter fortgesetzt in Machmuts Hause erfährt, mit Thamas in Streit gerät, stürzt sich Fatima zwischen die Kämpfenden und verpflichtet sich Thamas aufs neue, dem der Kampf sicher das Leben gekostet hätte.

Die eifersüchtige Ircana will den Geliebten töten, wiederum wird der todbringende Streich durch Fatima aufgehalten. Ircana fällt als Sklavin in Fatimas Hände. Diese schenkt ihr in ihrer Großmut die Freiheit, aber in diesem Augenblick fühlt Ircana die ganze Überlegenheit der Nebenbuhlerin, stößt einen Schrei der Wut aus und entfernt sich, als wolle sie sich ein Leid antun. Thamas, überwältigt von Fatimas Güte, umarmt seine Braut — das Stück schließt. Wir haben einen hochdramatischen Stoff vor uns, der Abschluß läßt in gewisser Weise unbefriedigt, weil man über das Geschick der Heldin keine Klarheit bekommt. Das orientalische Kolorit ist gut getroffen. Es ist von Interesse, daß Goldoni das Werk nennt, aus dem er seine Kenntnis der orientalischen Verhältnisse bezogen hat. Wahrscheinlich haben es auch andere Verfasser von Türkenstücken benutzt. Goldoni[2]) sagt:

„Ich hatte Salmons aus dem Englischen in das Italienische übersetzte Geschichte der neueren Nationen durchlaufen. Hier fand ich freilich nicht die Fabel, die den Inhalt des

[1]) Wiel a. a. O., S. 313.

[2]) Goldoni über sich selbst a. a. O. II, S. 171.

Stückes, das ich verfertigen wollte, ausmacht: allein dieses unterrichtende, genaue und interessante Buch unterrichtete mich doch von den Gesetzen, Sitten und Gebräuchen der Perser, und nach diesen Nachrichten des englischen Schriftstellers richtete ich mein Stück ein, das den Titel: 'La Sposa Persiana', die persische Braut, erhielt."

Dieses Stück ist für uns deshalb von Interesse, weil es mit dem später zu behandelnden englischen Stücke *„The Sultan or a Peep into the Seraglio"* nahe verwandt ist, dessen Osminfigur uns direkt in das deutsche Singspiel weist.

Die erste Fortsetzung des Stückes

Ircana in Julfa

läßt das Mädchen in dieser Stadt die merkwürdigsten Schicksale erleiden. Noch gehört ihr in Wirklichkeit das Herz des Thamas. Fatima ist trostlos, daß es ihr nicht gelungen sei, des Gatten Herz zu gewinnen, und sehnt sich nach dem Tode. Ali, der Vertraute des Thamas, findet eine Befreiung aus diesen unglücklichen Verhältnissen. Man will beide Frauen zufriedenstellen. Die Ehe zwischen Fatima und Thamas solle gelöst werden, Thamas solle die Cirkassierin heiraten, er selbst wolle Fatima zum Weibe nehmen. Man geht auf seinen Vorschlag ein, beide Teile sind befriedigt.

Die Handlung dieses Stückes muß in Verbindung mit dem dritten Goldonistück

Ircana in Ispahan

betrachtet werden.

Machmut hat seinen undankbaren Sohn Thamas enterbt, der ihm so viele Ungelegenheiten bereitet hat. Dieser ist mit Ircana verbannt worden. Machmut tritt den Weg in das Exil seines Sohnes an, um diesen zu züchtigen. Der empörte Vater trifft auf Ircana, die den Geliebten vor Machmut versteckt. Sie erzählt dem Alten, daß Thamas, weil sein Vater ihn verstoßen hätte, sein Leben freiwillig geendet habe. Das Mädchen geht mit diplomatischer Schlauheit zu Werke, und als sie in Machmut Mitleid für das Schicksal seines Sohnes erregt hat, erklärt sie, daß dieser noch lebe und führt ihm

den Totgeglaubten vor. Der Vater ist so gerührt, daß er gern Verzeihung gewährt. Als Herrin in des Thamas Haus führt Ircana mit dem Geliebten ein glückliches Leben, auch Osman, der die Ehe Fatimas nicht gebilligt hatte, wird zur Zustimmung gezwungen. So endigt alles glücklich.

Die Bedeutung dieses Stückes für uns liegt in seiner nahen Beziehung zu dem erst ein paar Jahre vorher erschienenen Migliavacca-Hasseschen *„Soliman"*. In dem Verhalten des mächtigen Persers Machmut zu seinem Sohne Thamas erkennen wir die Stellung des Sultans Soliman zu seinem Sohne Selim wieder. Wie bei Migliavacca-Hasse tritt auch hier der Vater empört auf gegen den undankbaren Sohn, als es aber heißt, daß dieser tot sei, wird der Vater von heftigen Gewissensbissen geplagt und muß sich von der Geliebten seines Kindes harte Vorwürfe gefallen lassen, ganz eben wie bei Hasse, wo Narsea dem grausamen Vater wegen seiner Unmenschlichkeit Vorstellungen macht.

Unter die zeitlich frühsten Türkenopern gehört ein Stoff, in dessen Mittelpunkt der Türkenkaiser Bajazet (1347—1403) steht. Zwei im Charakter einander entgegengesetzte Helden stehen sich gegenüber, der Wüterich Tamerlan und der Dulder Bajazet. Auch hier tritt der weibliche Teil des Liebespaares, wie bei Goldoni und bei Migliavacca-Hasse, dem Tyrannen überlegen gegenüber.

Das Libretto hat den Grafen Agostino Piovene zum Verfasser. Es liegt eine ganze Anzahl von musikalischen Bearbeitungen dieses Stoffes vor, welche das Interesse für die Türkenstücke deutlich bekunden. Zum ersten Male taucht das Stück in Venedig mit der Musik von Marc Antonio Ziani 1689 auf. Im Jahre 1706 wurde das Werk in der Komposition von Alessandro Scarlatti[1]) unter dem Titel *Il gran Tamerlano* in Pratolino bei Florenz aufgeführt. Schon nach vier Jahren betrat ein neuer Komponist des Stoffes den Schauplatz, Francesco Gasparini,[2]) der das Stück als *„Tamerlano, Tragedia per musica"*, 1710 im Teatro San Cassiano zu Venedig

[1]) Slbde. der I. M. G. IV, S. 152.
[2]) Wiel a. a. O., S. 26.

zur Darstellung brachte. Riemann[1]) kennt noch Aufführungen des Gasparinischen *Bajazet* in den Jahren 1716 in Udine, 1717 in Massa, 1719 und 1723 in Venedig. Die Aufführung von 1723 verzeichnet auch Wiel,[2]) diesmal wurde das Stück im Teatro San Samuele gespielt. In dem Personenverzeichnis fehlt diesmal die Figur des Leone.

Im Jahre 1722 wurde der *Bajazette o Tamerlano* mit der Musik von Leonardo Leo[3]) aufgeführt. Das Stück wurde nach der Umarbeitung des Librettos durch Bernardo Sabdumene, einen „scrittore di pessime commedie", von Leonardo Leo in Musik gesetzt. Giacomo Leo[4]) schildert die textliche Umarbeitung des Sabdumene und die musikalische Behandlung des Leonardo Leo näher. Er zieht das Libretto, das in Neapel und Bologna liegt, heran und konstatiert:

1. Che il Sabdumene, diminuendo molte cose accomodò i recitativi, vi fece le scene buffe e tutte le arie di nuovo ad eccezione di cinque, alle quali per comodità degli artisti fu conservata la musica dei compositori anteriori (Gasparini?).

2. Che il Leo musicò tutti i recitativi, le scene buffe e le arie segnate nel libretto. Non v' è dubbio perciò che i primi saggi del Leo nel genere buffo, in cui tanto seppe eccellere, si trovano nelle scene buffe del Bajazette (13a del I atto, 2a del II e 7a del III), le quali, applaudite nel 1722 prima a Palazzo Reale e poscia al S. Bartolomeo, furono forieri dei piu splendidi trionfi che seppe conseguire nelle sue commedie e specialmente nell' Amor vuol sofferenze.

Nach Leo ist der Bajazetstoff 1724 von keinem geringeren als Händel bearbeitet worden.[5]) Chrysander erklärt, daß das Werk an musikalischen Schönheiten reich sei. Als besondere Glanznummern führt er das Duett im dritten Akt zwischen Bajazets Tochter Asteria und ihrem Geliebten Andronico an, ferner das Terzett zwischen Asteria, Tamerlan und

[1]) Opernhandbuch.
[2]) Wiel a. a. O., S. 70.
[3]) Giac. Leo a. a. O., S. 50.
[4]) Giac. Leo a. a. O., S. 50 und 51.
[5]) Chrysander a. a. O. II, S. 124 ff.

Bajazet gegen Ende des zweiten Aktes, das als „musikalisch wie deklamatorisch gleich schön und bedeutend, ein vollkommenes Muster seiner Art“ bezeichnet wird. Vor allem macht Chrysander auf die tragische Schlußszene aufmerksam, die er „eins der größten Meisterstücke in Händels Opern“ nennt, und von der er erklärt, daß sie an dramatischer Gewalt die Gluckschen Rezitative überrage.

Mit der Musik von Andrea Bernasconi[1]) erlebte der *Tamerlan* 1742 im Teatro Grisostomo in Venedig eine Aufführung in Verbindung mit Balleten von Gius. Salamon aus Wien. Das Personenverzeichnis ist um einige Namen vermehrt, außer Bajazet, Tamerlan, Irene, Andronico treten Clearco und Mirteno auf.

Den Bajazetstoff hat in dem für die Türkenopern durch Erscheinen des Hasseschen „*Soliman*“ so wichtigen Jahre 1753 auch Jommelli[2]) behandelt. Er verfaßte ihn für Turin. Die Personen sind Bajazet, Tamerlano, Andronico, Leone, Asteria, Irene. Das beste Stück ist wie bei Händel die Schlußszene.

Auch das folgende Jahr brachte wieder eine Neubehandlung des Stoffes und zwar durch Gioachino Cocchi,[3]) die Musik des dritten Aktes ist von Pescetti. In dieser Fassung ist der *Bajazette* 1754 im Teatro San Samuele mit Balleten von Andrea Cattaneo über die Bretter gegangen. Anstelle des Clearco und Mirteno erscheint in dem Verzeichnis der Personen ein Rusteno. Zehn Jahre später, also im Jahre 1764, brachte Sarti[4]) einen *Bajazette* auf die Bühne, der in Kopenhagen in Szene ging. 1765, also ein Jahr später, fand der Stoff einen Bearbeiter in Pietro Guglielmi.[5]) Diese Aufführung erfolgte im Teatro San Salvatore, das erste eingelegte Ballett „La forza dell' amore“ rührt von J. B. Martin her.

Riemanns „Opernhandbuch“ macht noch Bearbeitungen des Stoffes durch folgende Komponisten namhaft: Fort. Chelleri

---

[1]) Wiel a. a. O., S. 138.
[2]) Durch Mitteilung des Herrn Dr. Abert.
[3]) Wiel a. a. O., S. 197.
[4]) Slbde. der I. M. G. III, S. 533.
[5]) Wiel a. a. O., S. 258.

in Treviso 1720, Giov. Ant. Nini, Turin zirka 1728, Nic. Ant. Porpora, Dresden 1730, Ant. Vivaldi, Verona 1735, Scolari, Mailand zirka 1764, Ant. Maria Gasp. Sacchini, London 1773.

Zu den frühesten Türkenopern in Italien gehört ein im Jahre 1730 aufgeführtes Stück, das

Selim, gran signor dei Turchi[1])

betitelt ist. Der Komponist ist unbekannt, der Dichter ist Antonio Lucchini. Die Aufführung fand im Teatro San Margherita in Venedig statt. Zusammen mit diesem Stück wurde das Intermezzo *„Ircano innamorato"* zur Darstellung gebracht.

Das für die folgende Produktion von Türkenstücken bedeutendste und einflußreichste Werk ist der schon wiederholt genannte

Soliman[2]) 1753,

Text von Migliavacca, Musik von Johann Adolf Hasse.

In dem *Soliman* hatte der Komponist einen echt dramatischen Stoff vor sich, dessen Wirkung durch einen geschickten Aufbau der Handlung noch gesteigert wurde. Die Hassesche Oper bringt die Idee zur Darstellung, daß treue aufopferungsvolle Liebe ihres endlichen Lohnes gewiß sei. Es ist eine der Lieblingsideen der neapolitanischen Libretti, die besonders bei Metastasio, z. B. im *Demofoonte,* öfters wiederkehrt. Die Haupthandlung des Stückes gruppiert sich um das Liebespaar Selim und Narsea. Selim, der Sohn Solimans aus erster Ehe, ist ausgeschickt, um den Perserkönig Tacmante gefangen zu nehmen und ihn und sein Reich zu vernichten. Die persischen Königstöchter, Narsea und Elmira, sind als Geiseln in türkische Hände gekommen. Die Liebe zu Narsea hat Selim veranlaßt, den Perserkönig, der schon in seiner Gewalt war, freizugeben. In diesem Ungehorsam gegenüber Soliman oder, mit anderen Worten, in seiner Liebe zu Narsea

[1]) Wiel a. a. O., S. 102.

[2]) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibliothek in Dresden, Manuskript, desgl. einige Arien gedruckt in Walsh, Deliziae, Brit. Museum, London.

liegt Selims Verbrechen. Gegen den ungehorsamen Prinzen intrigiert am türkischen Hofe der Großvezier Rusteno im Bunde mit Selims Stiefmutter Roxelana, die alles aufbietet, um ihrem natürlichen Sohne Osmin die Thronfolge zu sichern. In der Umgebung des Sultans ist nur Selims Stiefbruder, Osmin, und der Feldherr Acomate Selims Freund. Als es der Gegenpartei gelungen ist, bei Soliman das Todesurteil gegen Selim zu erwirken, läßt sich Acomate unter dem Vorwand, die Bestrafung Selims vornehmen zu wollen, nach dem Lager schicken, in Wirklichkeit betreibt er Selims Rettung. Ein Selim ergebener Sklave hat darum gebeten, an seines Herrn Stelle den Tod erleiden zu dürfen. Der Hof wird benachrichtigt, daß Selim getötet worden sei. Der Vater wird nunmehr von den quälendsten Gewissensbissen, vielleicht zu streng gegen den Sohn verfahren zu sein, geplagt. Narsea überhäuft ihn mit den heftigsten Anklagen. Osmin hat schon vorher in großer Selbstlosigkeit erklärt, daß er keinesfalls den Thron annehmen werde, der seinem Bruder gebühre. Es stellt sich heraus, daß das Schriftstück, dessen sich Rusteno bedient hat, um den Verrat Selims zu beweisen, von dem Großvezier selbst gefälscht ist. Da kommt aus dem Lager die Kunde, daß Selim noch am Leben sei. Das Heer habe sich zu seinen Gunsten empört, um seine Straflosigkeit durchzusetzen. Gerührt zieht Soliman den vor ihm erscheinenden Selim an sein Herz und bedauert aufs tiefste, so grausam gegen ihn verfahren zu sein. Die übergroße hingebende Liebe Narseas und Selims macht auf Soliman wie auf alle Anwesenden großen Eindruck. Der Sultan gibt zu der Hochzeit der Liebenden freudig seine Einwilligung. Der Schurke Rusteno erhält unverdientermaßen die Freiheit.

Dank der unbestrittenen Führerstellung Hasses auf dem Gebiete der Oper ist dieses Werk das Prototyp für alle späteren Türkenopern geworden. Seine überragende Stellung den früheren Versuchen gegenüber besteht darin, daß in den ernsten Türkenopern von jetzt an nicht mehr bloß auf den Effekt, auf den rein sinnlichen Reiz des Exotischen, hingearbeitet wird, sondern auf dramatische Charakteristik. Dem Werke ein äußeres exotisches Gewand zu geben, hat sich

auch Hasse nicht entgehen lassen, aber er ordnet es jenem höheren Prinzip unter. Mag der Text auch alle jene Mängel aufweisen, die das Zeitalter Metastasios im allgemeinen an sich trägt, vor allem die Übertreibung in der Charakterschilderung, so groß waren die Fehler doch nicht, daß sie nicht dem Komponisten Gelegenheit zur Schöpfung echt dramatischer Charaktere gegeben hätten. Gestalten wie Soliman, Rusteno und das Paar Narsea und Selim lassen sich durch die ganze folgende Türkenoper verfolgen. Der großmütige Soliman wirkt noch im Bassa Selim, der fanatisch wilde Rusteno im Osmin der *„Entführung"* nach. Auch der Wettstreit der Liebenden für einander sterben zu wollen, findet sich später da und dort wieder.

Die Mittel, deren sich Hasse bedient, sind die üblichen der neapolitanischen Oper, Arien, Recitativo secco und accompagnato, dazu noch ein Chor, der deshalb wichtig ist, weil er den Meister auf französischen Spuren zeigt (I, 6) und weil er einen ganz ausgesprochenen Zweck, den der türkischen Milieuschilderung, verfolgt.

Diesem Zwecke dient auch die Instrumentation. Wir finden Blas- und Schlaginstrumente, sogenannte Timpani turchesi, wie sie für die Türkenstücke oft besonders angefertigt wurden. Ein solcher Meister in der türkischen Instrumentierung ist z. B. Gluck.

Das Hauptmotiv des Janitscharenchores bei Hasse siehe Notenbeispiel Nr. 1. Zwei Orchester stehen sich gegenüber, das eine das richtige Theaterorchester vor der Bühne, das andere auf derselben von den Janitscharen gebildet. Dazu kommt der vierstimmige Chor, in welchem die Stimmen mit einer gewissen Freiheit geführt werden.

Die dramatischen Höhepunkte des *„Soliman"* liegen im Recitativo accompagnato (II, 3, 4, 7, 8, 10 und III, 6, 7), die Charakteristik fällt den Arien zu. Die musikalischen Figuren, mit denen Hasse die leidenschaftliche Aufwallung Osmins bei den Verleumdungen Rustenos begleitet, haben Ähnlichkeit mit den Figuren, mit welchen Stegmann in seinem *„Kaufmann von Smyrna"* den Sklavenhändler Kaled charakterisiert. Die aufgeregten Stimmungen zu malen gelingt Hasse am besten.

Soliman tritt uns (I. 7) entgegen mit dem leidenschaftlichen Motiv (siehe Notenbeispiel Nr. 2). Am besten ist textlich wie musikalisch der Bösewicht Rusteno geschildert. Er hat nur eine Arie (I. 5), aber sie ist von zwingender Charakterisierungskunst. Gleich bei dem Hauptmotiv sieht man das Bild des fanatischen Türken vor sich erstehen (siehe Notenbeispiel Nr. 3). Dieser grausame, hinterlistige Schurke, zu dessen Charakteristik Hasse die allerschwärzesten Farben aufgetragen hat, ohne ihm irgendwelche mildernden Züge zu geben, erschien den spottlustigen Italienern die zur Karikatur geeignete Person. Hier fanden die Komponisten der opera buffa eine vortreffliche Gelegenheit, die Übertreibungen der opera seria lächerlich zu machen und sich in bewußten Gegensatz zu dieser Gattung zu stellen. Man gab dem wild fanatischen Orientalen zu seiner Grausamkeit und Hinterlist noch Züge, die ihn zur komischen Person stempeln, und hat so einen Vertreter des Großtürken herausgestaltet, der bald Gripon, Omar, Albumazar, meistens aber Osmin genannt wird.

Unter den zahlreichen Bearbeitungen des Solimanstoffes, die der Hasseschen Komposition folgten, ist noch aus demselben Jahre die Komposition von Fischietti[1]) zu nennen. Dieses Werk ist in Venedig im Theater San Moisé in Szene gegangen, die eingelegten Ballette rührten her von Francesco Nadi.

Im Jahre 1762 erschien ein *„Soliman"* von dem Kapellmeister Schwanberger[2]) in Braunschweig. Die Überschrift über der Partitur gibt Metastasio als Librettisten an. Das ist jedenfalls unrichtig und ist wohl nur ein Beweis für die Beliebtheit des großen italienischen Librettisten. Wotquennes Verzeichnis der Werke Zenos, Metastasios und Goldonis führt unter den dramatischen Werken Metastasios keinen *„Soliman"* auf. Die Schwanbergersche Komposition hält sich ganz in den italienischen Formen, die Musik ist seicht und farblos, auch wird kein Wert darauf gelegt, das Lokalkolorit musikalisch zu treffen.

[1]) T. Wiel a. a. O.

[2]) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Das Jahr 1766 bringt einen „*Soliman*" von Greg. Sciroli[1]) in Venedig. Die Aufführung fand im Teatro San Cassiano statt, von den eingelegten Balletten war das erste von Bartol. Combi, das zweite von Onorato Vigano komponiert. Eine Bemerkung Wiels[2]) weist darauf hin, daß man diesen „*Soliman*" nicht mit dem des Fischietti verwechseln dürfe.

An den Kompositionen des *Soliman*stoffes ist 1773 auch der Deutsche Johann Gottlieb Naumann beteiligt, der aber ganz in der Art der italienischen Oper komponiert hat. Sein „*Soliman*", der von Riemann[3]) in das Jahr 1772 verlegt wird, ist in Venedig 1773 im Teatro San Benedetto zur Darstellung gebracht worden.[4]) Eingelegt waren die Ballette „*Il re alla caccia*" und „*Scene episodiche*" von Gasparo Angiolini.

Für die Beliebtheit des *Soliman*stoffes spricht der Umstand, daß man ihm auch im Ausland begegnet. Im Jahre 1768 erschien ein „*Soliman*" von David Perez.[5]) 1770 ein Singspiel „*Soliman II.*" von Sarti[5]) in Kopenhagen, von dem berichtet wird: „Der Beifall war außerordentlich, man drängte sich das Stück zu sehen".

2. Opera buffa.

Vor dem Eindringen des Türkenmotivs in diese Gattung kann man es bereits in dem italienischen Lustspiel nachweisen. In erster Linie kommt die Commedia dell' arte dafür in Betracht. Diese in Italien so beliebte Stegreifkomödie, die bereits zahlreiche typische Vertreter wie den Doktor, den Pantalone, den Miles gloriosus und andere in ihrer Mitte zählte, wurde bald um die Person des Großtürken bereichert, der nach kurzer Zeit eine der beliebtesten Figuren dieser Gattung wurde. Napoli Signorelli[6]) führt als Gegenstand

[1]) Wiel a. a. O., S. 261.
[2]) Wiel a. a. O., S. 262.
[3]) Riemann, Ophdb.
[4]) Wiel a. a. O., S. 294.
[5]) Sammelbände der I. M. G. III, S. 532.
[6]) Napoli-Signorelli a a. O. II, S. 70.

dieser Volkspossen auch Entführungen an, womit vermutlich neben anderen Entführungsgeschichten auch die Türkenstücke, in denen es sich meistens um eine Entführung handelte, gemeint sind. Dazu paßt auch, was Florimo[1]) über den Stand der damaligen italienischen Komödien und Buffoopern sagt. Er führt als Beispiel für die beliebten Wiedererkennungsszenen den Inhalt eines Librettos an: „Im ersten Akt sieht man einen alten Mann darüber seine Klage anstimmen, daß ihm ein Sohn als Kind von den Türken geraubt worden ist. Inzwischen finden wir auf der Szene einen jungen Menschen, den niemand kennt. Er gewinnt die Herzen von zwei oder drei Heldinnen des Stückes, am Ende erfolgt dann durch einen Ring oder durch irgend ein anderes Zeichen die Wiedererkennung von Vater und Sohn, eine der Heldinnen ist dessen Schwester. Es ist außerordentlich bemerkenswert, daß in den Libretti der ersten beiden Perioden (scil. der opera buffa) die Entführung fast nie fehlt, weil damals alle Gestade durch fortwährende Einfälle verheert wurden."

Zu den italienischen Komödien, welche türkische Stoffe behandeln, gehört die Komödie Goldonis

Impresario di Smirna 1755.

Ein Türke Ali aus Smyrna will ein Theater nach europäischem Vorbild nach seiner Heimat verpflanzen und engagiert sich in Italien die dazu nötigen Sänger und Sängerinnen. Aber sie stellen alle übermäßige Anforderungen, wollen nur gegen hohe Gagen singen und nur in ersten Rollen auftreten. Bei der Abfahrt des Schiffes, das sie nach der Türkei bringen soll, erscheint ein Mann mit einem großen Geldbeutel, der im Namen des hochherzigen Türken den Sängern ein Vierteljahr von ihrer Gage auszahlt, anstatt sie, wie sie es verdient hätten, für ihre Unverschämtheit zu bestrafen.

Wie Goldoni[2]) uns berichtet, wollte er in diesem Stück die Ungezogenheit und die Eitelkeit der Sänger an den

---

[1]) Florimo a. a. O. IV, S. 485.

[2]) Goldoni über sich selbst a. a. O. II, S. 294.

Pranger stellen und die Theaterdirektoren warnen, solche Elemente zu engagieren. Das Interesse für alles, was mit der Bühne zusammenhing, war außerordentlich rege, vor allem war das Motiv beliebt, das Theater im Theater darzustellen. Das zeigen uns unter anderem zwei Jommellische Opern: *La Critica* 1766 und *Semiramide in bernesco (Il cacciator deluso)* 1767.

In der *„Critica“* wird uns in sehr realistischer Weise eine Opernprobe vorgeführt. Alles, was beim Zustandekommen einer Opernaufführung irgendwie beteiligt ist, vom Dichter und Komponisten bis zum Souffleur herab, tritt hier auf. Es heißt über das Stück:[1]) „Das einer eigentlichen Handlung entbehrende, aber überaus amüsante Stück, das aus einem einzigen Akt besteht, stellt ein sehr charakteristisches Kultur- und Zeitbildchen dar. Der souveräne Dünkel der Sänger und Sängerinnen, das aufgeblasene Wesen der Librettisten, die Skrupellosigkeit der Musiker, die nur vor den tyrannischen Launen der Sänger Respekt hat, überhaupt das ganze lockere Treiben des Opernvölkchens, alles das steht hier mit drastischer Deutlichkeit vor uns“.

Der *Chasseur trompé* (*Il cacciator deluso,* anderer Titel für die *„Semiramide in bernesco“*) zeigt einen ganz ähnlichen Stoff. Auch hier sieht man das Theater im Theater, die Schauspieler als Schauspieler behandelt. Eine Art Schmiere unter der Direktion eines Franzosen führt einen zusammenhängenden Abschnitt aus der Metastasioschen *„Semiramide“* auf.

Unter den Türkenstücken der opera buffa erscheint im Teatro San Angelo zu Venedig

La Finta Schiava[2]) 1744.

Der Dichter ist vermutlich Francesco Silvani, die Musik hat Maccari mit anderen Komponisten zusammen geliefert. Die Personen sind Amurat, Fatime, Climene, Rusteno, Rodrigo, Ismene. Die Ballette stammen von Giuseppe Sacchi.

---

[1]) H. Abert, Die dramat. Musik a. a. O., S. 572 ff.
[2]) Wiel a. a. O., S. 151.

Eine richtige opera semiseria ist die

Schiava liberata,

ein Stoff, der uns direkt in die Bretznersche „Entführung" hinüberleitet.

Der Textdichter ist Martinelli, der erste Komponist des Stoffes ist Jommelli. Seine Komposition datiert aus dem Jahre 1768.

Dorimene, eine Spanierin, ist mit ihrer Zofe Giulietta und deren Geliebten Pallotino in die Hände der Türken gefallen. Pallotino hat wegen guter Führung bei dem Sultan die Stelle eines Gärtners bekommen. Des Sultans Sohn, Selim, verliebt sich Hals über Kopf in die schöne Abendländerin, zum großen Verdruß seines Vaters, der von der Heirat seines Sohnes mit einer Christin natürlich nichts wissen will. Don Garcia, ein vornehmer Spanier, der Geliebte Dorimenes, ist zu Schiff gekommen, um seine Verlobte loszukaufen. Der Sultan Soliman ist nicht abgeneigt, das Mädchen gegen ein Lösegeld freizugeben, da sein Sohn Selim den Verlust so am ehesten verschmerzen werde. Solimans Vertrauter, Albumazar, hat sich in die hübsche Zofe Giulietta verliebt und sie von Soliman zum Geschenk erhalten. Köstliche Komik zeigen die Szenen zwischen dem gerissenen Pallotino, dem Giuliettas Herz gehört, und dem sich eifrigst um ihre Gunst bewerbenden, lüsternen Albumazar. Als sie hören, daß der Sultan der Loskaufung Dorimenes durch Don Garcia zustimmt, verkleiden sich beide in französische Gewänder, der eine als Geheimrat, der andere als Konsul, um ihrerseits auch Giulietta in ihre Gewalt zu bekommen. Sie werden natürlich erkannt und man droht ihnen, sie fürchterlich verprügeln zu wollen. Der Sultan bietet alles auf, um seinem Sohn Selim für Dorimene, Albumazar für Giulietta Ersatz zu verschaffen. Er gewährt Dorimene, Giulietta und Pallotino die Freiheit und will ihrer Rückkehr nach Spanien nichts in den Weg legen. Selim will nicht von Dorimene, Albumazar nicht von Giulietta lassen. Die Abreise wird beschleunigt, die Stunde der Abfahrt wird Selim verheimlicht. Er erfährt sie noch im letzten Augenblick, stürzt den schon zum Schiffe eilenden Abendländern nach und

will Dorimene töten. Als er ihr aber ins Auge schaut, entsinkt der Dolch seiner Hand, es erfolgt vollständige Versöhnung, und die Abendländer stechen unter dem Gesang der herbeieilenden Türken bei einem allgemeinen „Addio“ in See.

Seriöse und buffomäßige Nummern sind in der Jommellischen Oper etwa zu gleichen Teilen vertreten. Unter den seriösen Nummern wird besonders die G-moll Arie Dorimenes (I, 7) gerühmt,[1]) noch gelungener sind die Buffosätze (I, 4, 5, III, 3, 4). Eine richtige Buffoarie mit dem in der italienischen Oper beliebten schnellen Parlando ist Albumazars Arie I, 13. Die Ensembles und Finales bilden den Höhepunkt der Jommellischen Oper.

In der zweiten Bearbeitung der *Schiava liberata*, die von Giuseppe Schuster[2]) aus dem Jahre 1777 stammt, liegt der Schwerpunkt weniger auf den Ensembles, die nur stellenweise größere Freiheit der Stimmführung zeigen, als vielmehr in den Arien. Besonders die beiden ersten Akte sind reich an schönen Arien. Verliebte musikalisch zu charakterisieren ist vor allem Giuseppe Schusters Sache. Die musikalische Zeichnung der Erotik ist im allgemeinen in der neapolitanischen Oper beliebt. Die Empfindsamkeit ist der Hauptinhalt der Arien im achtzehnten Jahrhundert. Unter den Arien zeichnen sich besonders I, 4, 5, 7, 12 und II, 6, 7, 9, 11, 12 aus.

I, 4 ist eine Arie der Zofe Giulietta, dem Geliebten ruft sie ein Lebewohl zu. Wenn sie mit ihrem Herzen rede, glaube sie immer ihren Geliebten vor sich zu haben. Gelungen ist besonders das *„Addio, addio, mia dolce amor“*.

I, 5 zeichnet sich, eine Arie Pallotinos, durch schöne Instrumentierung aus. Zur Verstärkung des Streichquartetts sind Oboen, Hörner, Fagott verwendet.

Den Vorzug wirkungsvoller Instrumentierung hat auch I, 7, eine Arie Dorimenes. Ergreifend sind die Klagen des Mädchens: *„Sfortunata non ritrovo ne pietà ne compassione“*, da man ihr zu Unrecht den Vorwurf macht, in dem Hause des Sultans Verwirrung angerichtet zu haben. Aus den

[1]) H. Abert, Die dramat. Musik a. a. O., S. 573.

[2]) Benutzte Partitur aus der Königl. Bibliothek in Dresden. Manuskript.

Synkopen I, 15 hebt sich gewichtig Albumazars *„Sono il grande Albumazar, son Circasso di nazione ...* heraus.

II, 6 erinnert im Rhythmus an Mozarts Arie des Osmin: *„Wer ein Liebchen hat gefunden“*; zur Charakteristik der schwärmerisch verliebten Dorimene sind zu dem gedämpften Spiel der Violinen auch Flöten herangezogen. Dorimene klagt, fern von dem Geliebten in der Gefangenschaft schmachten zu müssen. Zur Charakteristik des Türken Selim II, 7 erklingen die Schleiferfiguren, die zwar italienischen Ursprungs sind, an dieser Stelle aber offenbar türkisches Wesen charakterisieren sollen.

In II, 9 gibt Elmira den Gewissensqualen, die sie plagen, Ausdruck, das mehrmalige Crescendo und Decrescendo in der Violinenbegleitung ist hier von großer Wirkung.

II, 11 enthält Pallotinos Ständchen *Reveillez, vous belle endormie, reveillez-vous, car il est jour, mettez la tête à la fenêtre, vous entendez parler d'amour ...*, das Ständchen entspricht dem des Pedrillo bei Mozart.

In II, 12 sehen wir den in Giuletta verliebten Albumazar vor uns: *„Giulietta è troppo amabile, Giulietta fa per me. Quel volto suo adorabile, scolpita porto qui, se alcuno avesse ardire, la bella mia invaghire, di rabbia e di furore di lui faro cosi: per li capelli lo prenderei, con le mani lo graffierei, ne mai contento di strappazarlo, di maltrattarlo, di fracassarlo farei che in polvere volasse ancor. Bada che il simile faro di te, Giulietta e troppo amabile“.*

In ganz ähnlichen Worten macht Osmin in der *Entführung* seinem Unmut über die Abendländer Luft. Zu den beiden dramatischen Bearbeitungen der *Schiava liberata* durch Jommelli und Schuster gesellt sich noch eine dritte Behandlung des Stoffes in Form eines Balletts, das von dem Stuttgarter Ballettkomponisten Florian Deller[1]) komponiert worden ist. Wir wissen, daß es Deller keineswegs darauf ankam, bloß schöne Tänze aufführen zu lassen, sondern daß es ihm in der Hauptsache um dramatische Charakteristik zu

[1]) Benutzte Partitur aus der Großherzogl. Hess. Hofbibliothek, Darmstadt, Manuskript.

tun war. Seine Ballette haben also gewissermaßen etwas Programmatisches an sich. Durch eine überaus zarte, einschmeichelnde Melodie zeichnet sich das Adagio (Nr. 10) mit seiner diskreten Flötenbegleitung aus, offenbar soll es uns einen Einblick in das Seelenleben der verlassenen Dorimene geben.

Der Marcia (3) charakterisiert mit seinen energisch einherschreitenden Akkorden den Fanatismus der Türkenschar. Der auf das Adagio (10) folgende Marsch in D-dur atmet ein triumphatorisches Gefühl, wahrscheinlich dazu besimmt, die Größe sultanischer Macht zu verherrlichen.

Von der Bretznerschen *„Entführung“* unterscheidet sich der Stoff der *Schiava liberata* in der Hauptsache dadurch, daß die Befreiung der Abendländer nicht gewaltsam herbeigeführt, sondern durch friedliches Verhandeln mit dem Sultan, durch einen Kauf, in die Wege geleitet wird, wie es im deutschen Singspiel *„Der Kaufmann von Smyrna“* geschieht. Man kann also bei der *Schiava liberata* eigentlich nicht von einer Entführung reden, höchstens insoweit als die Abreise hinter Selims Rücken beschleunigt wird. Das Werk zeigt zwar eine ganze Anzahl von Abweichungen von dem Stoff der Bretznerschen Entführung, dennoch machen es unendlich viele, beiden Werken gemeinsame Züge höchst wahrscheinlich, daß der Entführungsstoff aus der Schiava liberata entstanden ist.

Jede Person der *„Entführung aus dem Serail“* hat ihr Pendant in der Schiava liberata, Constanze entspricht der Dorimene, Blonde der Giulietta, Belmonte dem Don Garcia, Pedrillo dem Pallotino, Osmin dem Albumazar, der Bassa Selim dem Sultan. Nur der Selim der *Schiava liberata* hat kein direktes Abbild in der Entführung, wohl aber kann man sagen, daß seine besonders hervorstechenden Eigenschaften, seine leidenschaftliche Liebe zu dem abendländischen Mädchen, seine verzeihende Großmut auf den Bassa Selim mit übergegangen ist. Dazu gesellen sich textlich große Ähnlichkeiten, die bei einer Vergleichung von II, 12 der *Schiava liberata* und I, 3 der *Entführung aus dem Serail* ganz auffällig werden.

Zahlreiche Szenen der *Schiava liberata* sind in ihrem Gedankengang mit Szenen der *Entführung* nahe verwandt. Man vergleiche z. B. den Dialog Don Garcias und Pallotinos (II, 1) mit dem Dialog von Pedrillo und Belmonte nach Osmins Arie im ersten Akt der „*Entführung*“ oder die Kavatine Dorimenes mit ihrem Schmerzensausbruch: *Che barbaro tormento!* (II, 6) mit Konstanzes Arie: „*Ach ich liebte, war so glücklich!*“

II, 8 der *Schiava liberata*, wo Don Garcia und Dorimene sich in Gegenwart Pallotinos begegnen und der Freude des Wiedersehens Ausdruck geben, hat ihr Gegenbild in dem Quartett der „*Entführung*“.

Auch die Daten des Erscheinens der Stücke passen dazu, daß der *Entführungs*text eine Umbildung der *Schiava liberata* darstellt. Beide Bearbeitungen der *Schiava liberata*, 1768 die von Jommelli und 1777 die von Schuster, liegen zeitlich vor denen des Entführungsstoffes, die Entführungen stammen aus den Jahren 1781, André und Mozart, 1785 Dieter, 1790 Knecht.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Bretzner, der Textdichter des Entführungsstoffes, der vorzugsweise in Leipzig wohnte, in dem benachbarten Dresden eine Aufführung der *Schiava liberata* in der Schusterschen Komposition gesehen und im Anschluß daran die Umbildung des Stoffes vollzogen hat.

Zu den Türkenstücken in Italien ist noch das im Jahre 1771 erschienene türkische Ballet

„Il Turco al caffè di Parigi“ [1])

zu rechnen. Es wurde in das Drama giocoso „*Le contadine furlane*“ von Pietro Chiari, Musik von Antonio Boroni, eingelegt, der Komponist des Balletts ist Innocente Gambuzzi.

B. Frankreich.

Opéra comique.

Auch hier läßt sich das Türkenmotiv wiederholt nachweisen. Schon Molière hat den Türken 1670 in seinem

[1]) Wiel a. a. O., S. 286.

Türkenballett des „*Bourgeois gentilhomme*“ als komische Person behandelt, wobei Lully[1]) in der Rolle des Muphti auftrat.

Der Bajazetstoff ist in Frankreich vertreten durch Duni.[2])

Mehrfache Beispiele für das Auftreten des Türken gibt die opéra comique. Die Tendenz dieser Gattung ist dieselbe wie die der opera buffa in Italien. Auch in Frankreich lehnte man sich gegen den Stil der italienischen opera seria mit ihren Göttern und Heroen auf.

Es erscheint im Jahre 1761

„Le Cadi dupé“,

opéra bouffe en 1 acte, in zwei Bearbeitungen, von Monsigny und von Gluck. Der Text stammt von Lemonnier nach einer Erzählung aus „*Tausend und eine Nacht*“. Das Singspiel ist von André aus dem Französischen übersetzt worden und ist unter dem Titel „*Der betrogene Kadi*“ 1783 sehr oft in Berlin zur Aufführung gekommen.[3])

Das Stück war mir nur in der Gluckschen[4]) Behandlung zugänglich.

Zelmire, eine schöne Türkin, will sich an dem Kadi, der eine Art Don Juan ist, dafür rächen, daß er schon mehrere Vertreterinnen des schönen Geschlechtes unglücklich gemacht hat. Sie stellt sich, als ob sie ihn liebe und gibt sich als Tochter des Färbers Omar aus. Der lüsterne Kadi beginnt sogleich mit dem Färber zu verhandeln, der in Wirklichkeit eine häßliche und mißgestaltete Tochter hat. Sofort wird der Heiratskontrakt aufgesetzt, Omar erhält von dem Kadi eine beträchtliche Geldsumme. Wie die wirkliche Färberstochter hereingeführt wird, ist der Kadi ganz entrüstet. Man hat ihn um sein Geld geprellt, denn das Mädchen gleicht durchaus nicht der Schönen, die sich als Tochter des Färbers aus-

---

[1]) Nuitter et Thoinan a. a. O., S. LXV.

[2]) Riemann, Ophdb.

[3]) Anton Schmid a. a. O., S. 78, desgl. Wotquenne a. a. O., S. 202. Themat. Verzeichnis.

[4]) Klavier-Auszug von Barthold Senff, Leipzig.

gegeben hat. Die schlimmen Erfahrungen, die der Kadi bei diesem Liebesabenteuer gemacht hat, bringen ihn zu innerer Einkehr, er wendet sich wieder seinem rechtmäßigen Weibe Fatime zu, die er nun doppelt schön findet. Man vereinigt sich zu einem Gesang auf Allah: „*Aus Nacht und Dunkel bricht das Licht der neuen Liebe. Alles sei vergeben und vergessen, wie es der Prophet gebot*". Der Schluß ist ein Vaudeville, wie es in der französischen opéra comique üblich war.

Von Bedeutung ist, daß zur Schilderung des Lokalkolorits mehrere ungewöhnliche Instrumente eingeführt sind.[1]) Wir finden das Geklingel der Triangel in der Arie des Kadi in D-dur, ferner in einem Liede Omars das Rasseln der kleinen Trommel, eine Arie Fatimes hat obligates Glockenspiel unisono mit der Singstimme.

Den typischen Vertreter des Großtürken findet man auch hier, und zwar in der Person des Kadi selbst. Er sieht stellenweise dem Osmin recht ähnlich, wenn er, erbittert über den Betrug, seinem Gegner alle möglichen Martern in Aussicht stellt und erklärt, daß er gehenkt, massakriert und stranguliert werden solle.

Auch der Solimanstoff ist in Frankreich vertreten. Gibert[2]) hat in dem Jahre des Erscheinens des „*Cadi dupé*" einen *Soliman II.* = „*Les trois sultanes*" zur Aufführung gebracht.

Unter die französischen Türkenstücke kann man auch das nach französischem Vorbild bearbeitete, von Gluck komponierte Singspiel

La Rencontre imprévue ou les Pélerins de Mecque

rechnen.

Nach Wotquenne[3]) wurde das Werk 1763 in Wien gedruckt, die erste Aufführung fand erst 1764 im Januar statt.

Das französische Vorbild ist ein von Lesage und d'Orneval verfaßtes Stück gleichen Namens, welches schon

[1]) Hanslick a. a. O., S. 135.
[2]) Riemann, Ophdb.
[3]) Wotquenne, Themat. Verzeichnis a. a. O., S. 204.

1726 auf dem Théâtre de la Foire St. Laurent und im Palais Royal aufgeführt wurde. Der Komiker Dancourt arbeitete das Stück um, die Komposition wurde Gluck vom Grafen Durazzo in Wien übertragen. Dieser berichtet darüber an Favart:[1]) *„Je viens de faire arranger „Les pélérins de la Mecque“ de feu M. Le Sage; j'en ai fait supprimer le licencient et n'en ai conservé que le noble et le comique qui a pu s'y allier. Je ne doute pas que ce poëme, arrangé de cette sorte au goût actuel de la nation, ne fasse son effet, surtout étant appuyé d'une musique de la composition du sieur Gluck, homme sans contredit unique dans son genre“.*

Die Prinzessin Rezia aus Persien, die Geliebte des Prinzen Ali, ist durch Seeräuber in türkische Hände gefallen. Ali hat die Geliebte überall gesucht. In der Türkei, wohin er auf seiner Fahrt kommt, verlieben sich zahlreiche Mädchen in ihn, selbst das Herz der Sultanin erringt er. Doch er erklärt allen Anträgen der türkischen Mädchen gegenüber, daß sein Herz bereits entschieden habe. Unerwartet trifft Ali hier seine Geliebte Rezia. Der von der Jagd zurückkehrende Sultan überrascht das Liebespaar, das nicht mehr rechtzeitig entwischen kann, und will ein hartes Strafgericht walten lassen. Da tritt aber das Gefolge des Sultans entschieden für Ali und Rezia ein und weist auf ihre gegenseitige Liebe hin. Beide sind entschlossen für einander zu sterben. Ein Gnadenakt des Sultans schenkt ihnen das Leben. Das Stück endigt mit einem Chor, der Liebe und Treue verherrlicht.

Dem Stücke fehlt die einheitliche Handlung. Die Fülle der Personen, die nur nebensächlich beschäftigt sind, verdunkelt die Haupthandlung. Diese zahlreichen Personen sollen uns jedenfalls Gelegenheit bieten, uns ein anschauliches Bild von dem Leben und Treiben am türkischen Hofe zu machen.

Der Text ist oft albern und geschmacklos. Die Bedeutung des Stoffes für uns ruht darin, daß wir es wieder mit einer Art von Entführungsstoff zu tun haben. Das Motiv der

---

[1]) Wotquenne, Themat. Verzeichnis, S. 204.

Seeräuberei, der Wettstreit der Liebenden, für einander in den Tod zu gehen, und der Begnadigungsakt fehlt auch hier nicht.

Wir haben hier die liedmäßigen Formen der französischen opéra comique vor. Natürlich fehlt auch ein Weinlied nicht, wie es in zahlreichen Türkenstücken vorkommt. Der demselben zugrunde liegende Gedanke entspricht dem des Weinliedes im *„Grab des Mufti"*. Der Bettlergesang des Kalender im ersten Akt *„Castagno, castagna"* klingt an die deutsche Zauberoper mit ihren merkwürdigen Verzauberungsarien an.

Die Musik ist an vielen Stellen bemüht, den türkischen Charakter des Milieus zu treffen. Am meisten zeigt sich das in der Ouvertüre (A-dur). Sie verwendet außer dem Streichquartett noch Pikkoloflöte, Oboen, Hörner, Fagotte und Schlagzeug (Piatti). Wahrscheinlich fehlte zur Ergänzung auch der Tamburo grande nicht. Die Ouvertüre mit ihrem feurigen Allegro (siehe Notenbeispiel Nr. 4) trägt ein ausgesprochen orientalisches Kleid. Der Gluckbiograph Schmid[1]) ist der festen Überzeugung, daß diese Ouvertüre Mozart beim Komponieren der Ouvertüre zu seiner *„Entführung"* vorgeschwebt habe. Die Glucksche Ouvertüre hat ebensowenig einen Schluß wie die Mozartsche. Sie endet auf der Dominante und geht unmittelbar in die erste Arie über, mit der sie auch die Tonart gemein hat.

Das Urteil Schmids bezüglich der Abhängigkeit der Mozartschen Ouvertüre zur *„Entführung"* von der Gluckschen Ouvertüre von *„La Rencontre imprévue"* muß auf Äußerlichkeiten wie die türkische Instrumentation beschränkt werden, es sei denn, daß man in der Sechzehntelfigur (im Takt 4 des Beispiels Nr. 4) das Vorbild einer Figur des Türkenchors bei Mozart (I, 5) erblicken will. Aber für Mozart hat dieses türkische Lokalkolorit nur die Bedeutung eines Ingrediens. Die Hauptsache ist ihm die Einführung in den Geist des Dramas selbst. Hören wir Kretzschmar[2]) über die Mozartschen Ouvertüren:

---

[1]) Schmid a. a. O., S. 108 und 109.

[2]) Kretzschmar, Jahrb. der Musikbibl. Peters 1905, S. 64.

„Diese unscheinbar gewordenen, abgespielten Orchesterstücke sind wunderbare Prologe, die auf den hohen Standpunkt hinaufheben, von dem aus Mozart auf die bunte Welt seiner Dramen herabblickt. Da wird denn dieser Figaro gleich mit der ersten phantastisch, heimlich und gedämpft dahinhuschenden Achtelfigur ins Reich der Sommernachtsträume versetzt, und diesem Anfang entsprechend eilen die verfänglichen Szenen der moralischen Schwere entkleidet vorüber." Wie im *„Figaro"* hat Mozart auch in der Entführung mit den schnell dahingleitenden Figuren der Ouvertüre in dem Prestosatze über das Stück eine Art von Märchenstimmung gebreitet.

In Frankreich scheint das Interesse für türkische Stücke ziemlich rege gewesen zu sein.

Alcindor und Zaïde, ein nachgelassenes Werk von Grétry, behandelt einen türkischen Stoff, dasselbe ist über das ebenfalls von Grétry komponierte *„Les deux avares = Le tombeau du Muphti"* 1770 zu sagen, ein Stoff, dem wir noch im deutschen Singspiel begegnen.

C. England.

Dramen, Beggar's operas.

Unter die ältesten Türkenstücke in England gehört ein

Mahomet,[1])

a play acted by Henslowes company. Die erste Nachricht darüber findet sich in dem Tagebuch Henslowes, August 1594. Dieser *„Mahomet"* ist möglicherweise die Quelle zu Jakob Ayrers Drama: *„Schröckliche Tragedi: Vom Regiment und schändlichen Sterben des türkischen Kaisers Mahumetis des andern dis Namens u. s. w."*[2])

The Turke[3])

betitelt sich ein Stück von John Mason aus dem Jahre 1610, es wird in der Ausgabe von 1632 *„An eccellent tragedy of*

[1]) Halliwell a. a. O., S. 160.
[2]) J. Tittmann a. a. O., S. 129.
[3]) Halliwell a. a. O., S. 257.

Muleasses The Turk and Borgias governor of Florence" genannt. Das Stück wurde zu verschiedenen Malen unter allgemeinem Beifall von „The Children of His Majesty's Revels" aufgeführt. In fast derselben Zeit wird uns auch von Deutschland berichtet, daß eine englische Komödiantentruppe in Nürnberg unter Leitung eines gewissen John Spencer auch den Türken auf die Bühne brachte.[1])

Ein nie veröffentlichtes Türkenstück in England heißt:

The Turkish Mahomet and Hiren the Faire Greek.

Halliwell[2]) schreibt es dem George Peele zu. In dessen „*Merry conceited Jests*" 1627 wird auf das Stück angespielt.

Im 18. Jahrhundert errang in England wie in den anderen Ländern auf musikalisch-dramatischem Gebiete die italienische opera seria die Vorherrschaft. Sie sagte mit ihren griechischen Göttern und Heroen, mit ihrem hochtrabenden Pathos, ihrer Unnatürlichkeit, die sich vor allem in dem Kastratenunwesen darstellte, dem britischen Volke bald nicht mehr zu, und es wurde als eine Erlösung von der Fremdherrschaft der Italiener empfunden, als John Gay mit seiner 1728 in Lincolns Inn aufgeführten *Beggar's opera* gegen die italienische Oper energisch Front machte und ihr ein national-englisches Werk gegenüberstellte.

Dieses hatte einen enormen Zulauf und brachte dem Verfasser und dem Theaterdirektor große Einnahmen.[3]) Daß man die Bedeutung dieses nationalen Singspiels richtig einzuschätzen wußte, zeigt neben anderen Zeugnissen von Zeitgenossen vor allem ein von Chrysander[4]) angeführtes Gedicht, in dem es heißt:

Of all the Belles, that tread the Stage,
There's non like pretty Polly,
And all the Musick of the age,
Except her voice, is folly.

---

[1]) J. Tittmann a. a. O. II, S. XIV ff.
[2]) Halliwell a. a. O., S. 258.
[3]) Chrysander a. a. O. II, S. 200 ff.
[4]) Chrysander a. a. O. II, S. 201.

Compar'd with her, how flat appears
Cuzzoni or Faustina?
And when she sings, I shut my ears
To warbling Senesino.

Der Beggar's opera folgten bald zahlreiche Stücke ähnlichen Charakters, zu ihnen gehört auch *„The merry cobbler"*, der in der deutschen Fassung *„Der lustige Schuster"* mit der Standfuß-Hillerschen Musik den Anfang der deutschen Singspielperiode im 18. Jahrhundert darstellt.

Bald dringt auch der Türke, wahrscheinlich durch italienische Vermittlung, wieder in die englische Literatur ein.

1735 wurde im Drury Lane-Theater die Tragödie: *„The Christian Hero"*, written by Lillo,[1]) aufgeführt, worin Türken und Christen einander gegenübergestellt werden.

Viel wichtiger für uns ist ein anderes Stück, in dem der Türke als komische Person aufgefaßt ist:

The Sultan or a Peep into the Seraglio.

Es ist als Komödie bezeichnet und stammt von Isaac Bickerstaffe, dem Librettisten von Dr. Thomas Arne.

Das Stück ist im Covent-Garden Theater zur Aufführung gelangt.[2])

Der Sultan Soliman liebt die in seinem Harem gefangene Elmira und hat ihr zahlreiche Beweise seiner Gunst gegeben, ist sich aber nicht recht klar darüber, ob seine Liebe nicht etwa nur aus Rücksicht auf Vorteil erwidert wird. Elmira bekommt eine gefährliche Rivalin in der kürzlich in den Harem gebrachten jungen Engländerin Roxelane, einem bildhübschen, überaus kecken Mädchen, die das Interesse des Sultans erregt. An die Freiheit ihres Vaterlandes gewöhnt, behagt es ihr

[1]) Oxford, Bodleian Library in einer Sammlung von Farcen und anderen Afterpieces, die in den Theatern Drury Lane, Covent Garden und Haymarket aufgeführt wurden.

[2]) Benutzt: Oxford Bodleian Library in einer „Sammlung von Farcen und Afterpieces, die in den Theatern Drury Lane, Covent Garden und Haymarket aufgeführt wurden." Desgl. im Brit. Museum, in „A Collection of the most esteemed farces and entertainments performed on the British Stage 1786, 1. Bd.

gar nicht, von dem unangenehmen, spionierenden Haremswächter Osmin auf Schritt und Tritt beobachtet zu werden. Sie wirft ihm die schlimmsten Schimpfwörter an den Kopf, sodaß Osmin, der für seine Stellung fürchtet, sich beim Sultan beschwert. Roxelana muß vor dem Sultan erscheinen und verantwortet sich hier in recht übermütiger Weise. Dem Sultan gefällt aber gerade diese Art, und er fordert Roxelana auf, mit ihm zu speisen. Roxelana, die von der Neigung Solimans zu Elmira gehört hat, wünscht von der Nebenbuhlerin recht beneidet zu werden und läßt Elmira ohne Wissen des Sultans zu dem Mahle mit einladen. Elmira, gereizt, intrigiert gegen Roxelana. Der Sultan ist gekränkt, als er auch Elmira am Abend anwesend sieht, da er doch mit Roxelana allein sein wollte. Während er Roxelana bei dem Gesange der persischen Sklavin Ismene beobachtet, entbrennt seine Leidenschaft für die junge Engländerin so heftig, daß er ihr zum Zeichen seiner Gunst nach türkischer Sitte mit dem Taschentuch winkt, damit sie ihm nach seinen Gemächern folge. Roxelana weist das zurück und beleidigt dadurch den Sultan auf das heftigste. Er degradiert sie zur untersten Sklavin und erklärt, für ihre verschmähte Liebe sich bei Elmira entschädigen zu wollen. Indessen ist Roxelana viel zu schlau, um nicht zu merken, daß ihr das Herz des Sultans nach wie vor gehöre, und durch Versicherungen ihrer Liebe weiß sie den Sultan ganz für sich zu gewinnen, sodaß er Elmira wieder aufgibt. Roxelana werden die Fesseln abgenommen. Ihr Einfluß auf den Sultan ist so groß, daß sie alles von ihm verlangen kann. In ihrer Eitelkeit geht sie soweit von ihm zu fordern, zu seiner rechtmäßigen Gemahlin erhoben zu werden. Das gelingt ihr denn auch schliefslich entgegen allen Einwänden des Sultans. Roxelana wird Kaiserin des türkischen Reiches.

Die Handlung des Stückes ist ganz unwahrscheinlich, es erscheint völlig ausgeschlossen, daß eine Christin zur Kaiserin über die fanatischen Türken gesetzt werden kann. Trotzdem ist der Stoff geeignet, die heftigsten menschlichen Leidenschaften wie Liebe, Haß, Eifersucht in Bewegung zu setzen. Der Aufbau des Stückes, für das der Name „Komödie“ jeden-

falls nicht besonders glücklich gewählt ist, ist äußerst geschickt, die Charakteristik der einzelnen Personen und der türkischen Verhältnisse ist trefflich gelungen. Der Höhepunkt der Handlung liegt in II, 2, in der Begegnung der beiden Rivalinnen. Wir haben hier eine hochdramatische Szene vor uns, für die mit großer Wahrscheinlichkeit Goldoni mit seinen *Ircana*stücken das Vorbild abgegeben hat. Jedenfalls weisen Elmira und Roxelana große Ähnlichkeit auf mit Fatime und Ircana. In dem englischen Stücke wird geradeso wie bei Goldoni durch die Verwegenheit, Eitelkeit und Herrschsucht der ganze Harem auf den Kopf gestellt. Daneben ist Roxelana auch der Typus einer auf ihre Nation eingebildeten englischen Lady, indem sie dem Sultan gegenüber die Vorzüge ihrer Heimat erklärt:

„There reigns ease, content and liberty; every citizen is himself a king, where the king is himself a citizen.“

In ihrem burschikosen, dreisten Wesen hat sie viele Züge des Blondchens der *„Entführung“*, auch die Nationalität hat sie mit ihr gemein. Manche Szenen, in denen sie auftritt, zeigen eine ganz auffallende Ähnlichkeit mit Szenen der *„Entführung“*, z. B. der Auftritt, in dem sie sich über Osmin beschwert. Die Männer, erklärt sie, seien nur da, das schöne Geschlecht zu vergnügen. Osmin gegenüber lobt sie die Sitten des Abendlandes, wo man viel galanter gegen die Frauen sei als in der Türkei. In ganz ähnlicher Weise macht Blonde Osmin gegenüber klar, wie man sich dem weiblichen Geschlecht gegenüber zu benehmen habe. Der Osmin des englischen Stückes gleicht durchaus seinem Namensvetter in der Bretznerschen *„Entführung“*.

Er gibt diesem an Hinterlist und Polterei, an Lüsternheit und Eifersucht nichts nach, auch seine äußere Stellung ist dieselbe, wie die des Osmin in der *„Entführung“*.

Beide haben im Harem auf die Mädchen aufzupassen und Spionendienste bei einem türkischen Großen zu leisten.

Das Datum des Erscheinens dieses Stückes ist nicht genau festzustellen. Die Oxforder Sammlung, in der es steht, ist im Jahre 1815 gedruckt, jedoch muß das Stück viel älter sein, da die

andere Sammlung, die es aufführt, das Jahr 1786 trägt. Doch fällt das Stück wahrscheinlich noch einige Jahre früher, da in der damaligen Zeit sich ein Werk erst auf dem Theater bewährt haben mußte, ehe es gedruckt wurde.

Noch nähere Beziehung zu der Entführung hat

The Captive,[1])

a comic opera, as it is performed at the Theatre Royal in the Haymarket, London 1769.

Nach einer Vorrede des Theaterdirektors folgt eine Tabelle der Gesänge mit den Namen der Komponisten; es sind vertreten: mit sechs Gesängen Dibdin, mit einem Gesang Galuppi, mit zweien Vinci, mit zweien Cocchi, mit einem Ciampi, mit einem Perez, mit einem Vente, mit einem Duni, also haben wir einen Pasticcio vor uns. Besonders für das vorliegende Stück komponiert sind nur die sechs Gesänge von Dibdin.

Ein junger Spanier, Ferdinand, fällt in die Gewalt eines türkischen Admirals. Dieser schickt ihn, nachdem sich Ferdinand längere Zeit gut geführt hat, dem Kadi, damit er ihn bei Gelegenheit nach seiner Heimat zurückschicke. Der Kadi stellt den jungen Mann als Hüter seiner Gärtner in seinen Dienst. Der junge Gärtner hat sich indes in des Kadis reizendes Töchterchen Zorayde verliebt und hat Gegenliebe gefunden. Da keine Aussicht vorhanden ist, daß der Kadi seine Genehmigung zur Vereinigung der Liebenden gibt, so bleibt nur Entführung übrig. Ein Schiff mit den Getreuen des Entführers, die aus Spanien gekommen sind, wird hinten am Garten, der an das Meer grenzt, warten, um sie abzuholen. Alles ist zur Flucht bereit, da werden die Flüchtlinge von dem auf seine Gattin eifersüchtigen Kadi, der unter ihren Fenstern umherschleicht, erwischt. Ferdinand droht großes Unheil, da stellt sich ein Deus ex machina ein in Gestalt der kaiserlichen Offiziere, die nach dem Kadi fahnden, dessen Erpressungsversuche bei Hofe bekannt geworden sind. So ist der Kadi gezwungen, gute Miene zum bösen Spiel zu machen,

[1]) Benutzter Text, Bodleian Library, Oxford, Musik im Brit. Museum.

und segelt, froh seinen Verfolgern entrinnen zu können, mit seinem Töchterchen und ihrem Geliebten nach Spanien ab.

Das Stück enthält eine Fülle ergötzlicher Komik. Die gelungenste Figur ist der Kadi selbst mit seiner ihn fast verzehrenden Eifersucht auf seine Gattin und seiner Ängstlichkeit, als ihm die Bestrafung für seine Erpressungen droht. Auf die Charakteristik der übrigen Personen ist nicht viel Wert gelegt. Das Stück enthält in erster Linie Situationskomik. Zu den amüsantesten Szenen gehört die Entdeckung des Fluchtversuchs durch den Kadi. Ferdinand wartet im Dunkeln auf Zorayde, hat aber das Unglück, ihrer Mutter Fatime, die ihn ebenfalls liebt, in die Arme zu fallen. Der Kadi kommt unglücklicherweise noch hinzu, und als Ferdinand kein Wort der Entschuldigung findet, hilft ihm Fatime selbst auf die Beine damit, daß er wahrscheinlich eine Sklavin erwartet habe, was Ferdinand natürlich sofort als passende Ausrede aufnimmt. In II, 3 sehen wir den Kadi in Sklavenkleidung im Garten unter dem Fenster seiner Gattin umherschleichen. Er trifft dabei auf seine Tochter, die gerade Perlen und Edelsteine zum Schiffe Ferdinands hinträgt. Das Mädchen erklärt in ihrer Geistesgegenwart, daß sie im Begriff sei, die unrechtmäßig erworbenen Schätze des Vaters ins Meer zu werfen, und macht dem noch nichts ahnenden Vater Vorhaltungen über seine Erpressungen, worauf er vor der Tochter eingeschüchtert in die Kniee sinkt und Entschuldigungen stammelt:

> You should consider, child, if I
> Have in my office grip'd too nigh,
> 'T was to the end, that you might have
> My wealth, when I was in the grave,
> My failings then no longer press,
> We have all errors, more or less.

Von ganz vortrefflichem Humor ist auch die letzte Szene, wo der Kadi bei dem Gedanken aufgehängt zu werden, zitternd und bebend in die Worte ausbricht:

> With pleasure I this land forego,
> My fame will sure be mangled,

But what care I, let it be so,
If I escape being strangled;
Nay pr'ythee let's make haste away,
I really tremble while I stay,
O dreadful thing,
In a bow string
To have one's neck intangled!

Es bleibt noch übrig, auf die nahe Verwandtschaft dieses Stoffes mit der *„Entführung"* hinzuweisen. In beiden Opern finden wir den Spanier, der in die Gewalt der Türken gekommen ist. Die Geliebte ist hier allerdings keine Abendländerin, sondern eine Türkin, doch in ihrer Gesinnung ist sie den Abendländern verwandt, da ihr Wunsch schon lange dahin geht Christin zu werden. Die Art und Weise, wie die Entführung bewerkstelligt wird, ist dieselbe wie bei Bretzner. Ein spanisches Schiff mit den Getreuen des Entführers ist angekommen, um die Liebenden abzuholen. Auch erfolgt die Entdeckung des Fluchtversuchs in einer ganz ähnlichen Weise wie in der *„Entführung"*. Der in den Gärten umherschleichende Türke stößt auf die Flüchtigen. Es ist nicht bedeutungslos, daß auch die Bühnenbilder (II. Akt von *The Captive* und III. Akt der *„Entführung"*) sich außerordentlich ähneln.

Von bemerkenswerten einzelnen Zügen, die beide Stoffe gemeinsam aufweisen, sei noch erwähnt, daß Ferdinand seine Geliebte durch ein Ständchen erfreut wie Pedrillo Blondchen durch seinen Gesang von dem im Mohrenland gefangenen Mädchen. Überhaupt hat Ferdinand mehrere Züge Pedrillos an sich, wie Zorayde in ihrer Lebhaftigkeit und Schlagfertigkeit Blondchen recht ähnlich sieht. Auch ist es auffallend, daß Ferdinand bei dem Kadi gerade als Gärtner angestellt wird wie Pedrillo bei dem Bassa Selim.

Es ist angesichts so vieler Ähnlichkeiten ein innerer Zusammenhang zwischen den beiden Stoffen anzunehmen. Man kann etwa vermuten, daß englische Komödianten *„The Captive"* in Deutschland gespielt haben und daß Bretzner bei der Umbildung der *Schiava liberata* auch einzelne Züge aus dem englischen Stück in seinen Entführungstext übernommen hat.

Die Türkenstücke in England beschließt

The Seraglio[1]) 1776.

Text und Musik sind von Dibdin, drei Gesänge stammen von Dr. Arnold, eine Melodie von A. Fisher, dazu kommt noch je eine irische und eine schottische Melodie.

Der vorliegende Druck enthält den Dialog nicht, und es ist daher schwer, den Inhalt genau anzugeben.

Nach dem Quintett im ersten Akt zu urteilen, handelt es sich um eine Entführung, die von den Türken entdeckt wird, alles läuft schließlich glücklich ab.

Nach der musikalischen Seite hin wird auf Charakteristik kein Wert gelegt. Wie wäre auch eine einheitliche Charakteristik möglich, wo so verschiedene Komponisten ihr Scherflein beigetragen haben? In dem Finale, das von Dr. Arnold herrührt, wird der Versuch gemacht, die Herrschaft des von seinem Volke geliebten Königs der des Tyrannen gegenüberzustellen. Die Dibdinschen Melodien sind überaus schlicht und einfach, zum Teil recht gefällig, oft versucht er Vorgänge aus dem Leben der Natur, wie z. B. das Geschnatter der Vögel, nachzuahmen.

D. Deutschland.

1. Die Türkenstücke bis zur Hamburger Opernperiode.

Deutschland hat die allerältesten Türkenstücke aufzuweisen. Schon in den Nürnberger Fastnachtsspielen von Johannes Rosenblut[2]) hat der Türke seinen Einzug gehalten. Eins seiner Stücke ist

Der Türke

betitelt. Der Sultan erscheint, um mit den Christen Frieden zu machen; zu ihnen gesellt sich ein Abgesandter vom Papst, um seinem Auftrag gemäß den Sultan wegen seiner Religion tüchtig herunterzukanzeln. Es ist sehr interessant, einen Vergleich zwischen diesem frühen Stück und den Türken-

---

[1]) Benutzt im brit. Museum: The Overture, Songs etc. in the Seraglio, as performed at the Theatre Royal Covent Garden.

[2]) Napoli-Signorelli a. a. O. I, S. 356.

stücken im deutschen Singspiel zu ziehen. Sehen wir in dem vorliegenden Stück noch die Intoleranz der Christen, die durchaus keinen anderen Glauben als den ihrigen anerkennen wollen, so suchen die deutschen Türkensingspiele, die von Gedanken der Aufklärungsphilosophie stark durchsetzt sind, nachzuweisen, daß auch der Mohammedaner ein edler Mensch sein könne, oft wird er sogar über die Christen gestellt und eine Religion edler Menschlichkeit auf den Schild erhoben. Johann Rosenblut oder Rosenblüt hieß in Wirklichkeit Hans Schneppers und hat nach Schütze[1]) 1450 „sechs klägliche Fastnachtsspiele" im Druck herausgegeben. Nach längerer Pause, in der sich keine Türkenstücke nachweisen lassen, erscheint 1682 ein

Kara Mustapha[2]).

Das Stück wird von Schletterer[3]) in das Jahr 1686 verlegt.

Es treten Mahomet, der türkische Sultan, türkische Offiziere, Janitscharenchöre usw. auf. Das Libretto stammt von Dr. Lucas v. Bostel, Syndikus und zuletzt Bürgermeister der Republik Hamburg. Schletterer[4]) spricht von dem Werk als einem „durchaus witz- und geistlosen, erbärmlichen poetischen Machwerk, voll der allerplumpsten Reden". Es kamen achtundvierzig besondere Dekorationen und Maschinen darin vor, die Seitenszenen konnte man neununddreißig, die Mittelvorstellungen mehrere hundert Male verändern. Auch Schütze[5]) bestätigt, daß das Stück an niedrigen Scherzen und Unanständigkeiten reich sei. Wir stehen mit dem Kara Mustapha kurz vor der Eröffnung des Hamburger Opernunternehmens von Reinhart Keiser. Dieser Komponist verstand sich darauf, wahrscheinlich durch den Erfolg des Kara Mustaphas angeregt, auf den Geschmack des Volkes einzugehen, und hat selbst ein Türkenstück komponiert:

[1]) Joh. Fr. Schütze a. a. O., S. 9.
[2]) Sammelbde. der I. M. G. III, S. 279 und 282.
[3]) Schletterer a. a. O., S. 89 und 203.
[4]) Schletterer a. a. O., S. 89.
[5]) Schütze a. a. O., S. 150.

Muhamed II.[1])

1696, zu dem Hinsch einen schlechten Text geliefert hatte. Die Musik Keisers ist nicht erhalten.

Im Jahre 1749 wird unter den in Hamburg aufgeführten Stücken eine „türkische Lustbarkeit“[2]) erwähnt, die am 10. Februar des genannten Jahres in Szene ging.

2. Das Singspiel.

In Deutschland wie in den andern Ländern wird die Reaktion gegen die italienische Oper vollzogen. Das nationale Element ist auch in Deutschland erwacht, und aus dem Streben heraus, die italienische Oper zu verdrängen, ihr oft hohles Pathos zu verspotten, den Olymp durch volkstümliche Gestalten zu ersetzen, Frische und Natürlichkeit in die dramatische Musik einzuführen, entstand das deutsche Singspiel.

Von der italienischen opera buffa her empfing Deutschland im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts eine neue Zufuhr von Türkenstoffen. Gelegenheit zu ständiger Vermittlung war durch die zahlreichen Italiener gegeben, die sich damals noch in großer Anzahl als Orchestermusiker oder Kapellmeister in den deutschen Hofkapellen befanden.

Auch die englischen Schauspielergesellschaften und die französische opera comique haben an der Verbreitung der Türkenstücke in Deutschland großen Anteil.

Einer der beliebtesten Türkenstoffe, der während eines Zeitraums von fünf Jahren nicht weniger als drei Bearbeitungen aufzuweisen hat, ist

Der Kaufmann von Smyrna.

Die erste Bearbeitung rührt her von dem Abt Vogler[3]) und stammt aus dem Jahre 1771. Wir lernen durch Schafhäutl als Librettisten den Herrn von Champfort kennen, der deutsche Übersetzer ist C. F. Schwan. Das Voglersche

---

[1]) Vierteljahrsschrift f. M.-W. VI, S. 168.
[2]) Schütze a. a. O., S. 82.
[3]) Schafhäutl a. a. O., S. 248.

Stück hat zwei Ouvertüren und wurde 1771 in Mannheim bei dem kurfürstlichen Hofbuchhändler Schwan gedruckt.

Der Franzose Dorval ist durch einen Überfall auf der See mit seiner Geliebten Amalie in die Hände der Osmanen gefallen. Der boshafte Sklavenhändler Kaled hat sie ganz in seiner Gewalt. Das junge Liebespaar fühlt sich natürlich in der Gefangenschaft höchst unglücklich, zumal da die Behandlung durch die Türken sehr schlecht ist. Da bietet sich für Dorval eine Gelegenheit seine Freiheit wiederzuerlangen. Er rettet Hassan, einem vornehmen, begüterten Türken, das Leben. Dieser beweist ihm seine Dankbarkeit dadurch, daß er Dorval und seiner Geliebten die Freiheit erkauft. So löst sich alles zu allgemeiner Zufriedenheit.

Im Jahre 1773 erschien das Stück mit der Musik von Karl David Stegmann.[1])

Die musikalische Behandlung ist überaus geschickt, vor allem hat sich Stegmann bemüht in den türkischen Charakter des Stückes einzudringen. Schon die dreisätzige Einleitungssintonie, die er „Alla Turca" überschrieben hat, mit ihren charakteristischen Themen zeigt dieses Bestreben (siehe Notenbeispiel Nr. 5).

Am besten gelungen ist die musikalische Charakteristik des rohen Sklavenhändlers Kaled, der mit folgenden zwei Motiven lebhaft vor unser Auge tritt (siehe Notenbeispiel Nr. 6).

Sein bramarbasierendes Wesen, seine erbitterte Feindschaft gegen alles was Christ heißt, hat er mit dem Osmin des Entführungsstoffes gemein. Besondere Beachtung verdient das Finale wegen der darin zum Ausdruck gebrachten Gedanken. Es ist ein nach französischem Vorbilde verfaßtes Vaudeville:

Dorval, Amalie, Hassan, Zaide stimmen ein in das Hohelied der Nächstenliebe. Es sei erhaben, der Menschen Pflichten zu üben, allen Menschen aufrichtige Liebe entgegenzubringen. Heiden wie Christen vereinigen sich zu diesem Gesang und

[1]) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Königl. Bibliothek zu Berlin.

proklamieren die allgemeine menschliche Religion, die über den Einzelreligionen stehe.

Die dritte Bearbeitung des Stoffes rührt von

Andreas Franz Holly[1])

aus dem Jahre 1775 her.

Auch Holly scheint bemüht zu sein, das türkische Milieu musikalisch zu treffen, anstatt durch eine Sinfonia führt er uns durch eine Ouvertüre in seinen Stoff ein. Die Ouvertüre steht in engerem Zusammenhang mit der Handlung und soll wahrscheinlich auf das Unglück, das die Liebenden getroffen hat, hinweisen. Bemerkenswert wegen seiner eigenartigen Harmonik ist das Motiv (siehe Notenbeispiel Nr. 7).

Die Hollysche Behandlung enthält eine Arie mehr als die Stegmannsche.

Es ist die Arie Amalias: „*So muß ich denn mit bangem Schmerze von meinem Freund geschieden sein.*" Die Arie ist gerade für Holly charakteristisch. Ihm gelingt es, das zarte Empfinden des Weibes, den Trennungsschmerz Amaliens darzustellen, überhaupt versteht er sich gut auf musikalische Stimmungsmalerei. Er hat manchmal etwas Mozartsches an sich, während er andererseits von Stegmann in der Darstellung männlicher Charaktere, rauher Naturen wie besonders in der Charakteristik des Sklavenhändlers Kaled übertroffen wird.

Von Holly haben wir noch ein zweites Türkensingspiel, das:

Der Bassa von Tunis oder Julie[2])

betitelt ist und aus dem Jahre 1775 stammt. Der Text stammt von Henisch.

Da der Dialog fehlt, ist es wiederum schwer die Handlung genau zu verfolgen. Eine als Bassa bezeichnete Person kommt in dem musikalischen Teil nicht vor, wir haben daher wahrscheinlich eine Sprechpartie, wie sie der Bassa Selim bei Mozart hat.

---

[1]) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Großherzogl. Hofbibliothek zu Darmstadt.

[2]) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Großherzogl. Hofbibliothek Darmstadt.

Julie wird von Alcindor geliebt. Sie ist gefangen, der Geliebte sucht sie zu befreien. Dabei gerät er in große Gefahr. Hassan und Gripos, wahrscheinlich Beamte des Bassa, weigern sich Alcindor Schutz zu gewähren. Schließlich gelingt es ihm aber, die Befreiung der von ihm angebeteten Julie zu erwirken.

Die Ouvertüre stellt eine Art Janitscharenmarsch dar mit folgendem Hauptmotiv (siehe Notenbeispiel Nr. 8) das mit dem zweiten Thema des ersten Satzes der Sinfonia von Stegmanns „*Kurzmusik ca. Sinfonie*" und mit dem Anfang von Mozarts „*Kleiner Nachtmusik*" verwandt ist.

Zur Schilderung des türkischen Milieus wird das Orchester durch Klarinetten, Hörner, Pikkoloflöten und Schlagzeug verstärkt.

Von den Bearbeitungen des „Eremit von Formentera" kommt für uns nur die von E. W. Wolf,[1]) Weimar ca. 1775 in Betracht, da die übrigen Behandlungen des Stoffes, von Peter Ritter, Dieter, Heinz und Rungenhagen erst nach der „*Entführung*" erschienen. Der Stoff erinnert, wie aus der Besprechung der Dieterschen Komposition in der Sammlung „Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit"[2]) hervorgeht, in einzelnen Zügen an die „*Entführung*".

Nach französischem Vorbild gearbeitet ist das Singspiel

Das Grab des Mufti.

Das Stück lag mir in der Komposition von Joh. Adam Hiller[3]) vor. Das Stück erschien 1777, der Klavierauszug trägt das Datum 1779.

Nach einer dreisätzigen Sinfonia spielt sich eine Entführungsgeschichte vor unsern Augen ab, deren Gang wiederum wegen des fehlenden Dialogs nicht klar zu überschauen ist.

Wilhelmine schmachtet im Türkenlande gefangen mit ihrer Zofe Madelon; Wilhelminens Verlobter, Karl, ist gekommen, um sein Mädchen zu befreien. Martin, vermutlich

[1]) Riemann, Opernhdb.
[2]) H. Abert, Die dram. Musik a. a. O., S. 597 ff.
[3]) Benutzt: Klavier-Auszug aus der Königl. Bibliothek zu Berlin.

Karls Vertrauter, will mit dem Türken Gripon in das Grab des Mufti eindringen, wo ungeheure Schätze verborgen liegen. Es gelingt schließlich, die Schätze in den Besitz des Liebespaares überzuführen, dadurch können sie ihre Freiheit erkaufen und segeln glücklich über die Meeresfluten nach der Heimat.

Der Stoff hat mehrfach Ähnlichkeit mit der *Schiava liberata* und folglich auch mit dem Bretznerschen Entführungsstoff. Gripon mit seinem ewigen Zanken und Krakehlen ist dem Osmin verwandt, allerdings ist er nicht so grausam wie dieser, er ist mehr eine Albumazarnatur. Der schmachtende Liebhaber Wilhelm trägt verschiedene Züge Belmontes an sich.

Die Janitscharenchöre sind dem türkischen Charakter des Stoffes angemessen. Von besonderer Wirkung ist der feierlich klingende Gesang der die Abendrunde machenden Janitscharen:

„Die Wache kommt, seid alle still,
Es schlafe, wer da schlafen will,
Wer wachen muß, der schweige.
Es weiche Tück' und Räuberei,
Daß nicht der Unschuld Klaggeschrei
Zum Ohr des Kadi steige."

Als die Janitscharen zum zweitenmal auftreten, sind sie betrunken und stimmen ein feuriges Weinlied an: „Es lebe der Wein, der Schöpfer der Freude", dessen Inhalt ganz zu Osmins Worten über den Weingenuß paßt. Es heißt bei Hiller: „Wenn auch Mahomet uns Mädchen, Sang und Tanz verhieß, ohne den edlen Cypernwein, was wären die Mädchen! Vezir und Sultan trinken dich trotz Mufti und Gesetzen." Das Weinlied hat einen ähnlichen Rhythmus wie Mozarts Janitscharenchor im ersten Akte. Das Hillersche Singspiel zeigt alle Eigentümlichkeiten des deutschen Singspiels, die Einfachheit in der melodischen Behandlung, die naive Charakteristik der Personen, ein Weinlied, eine Romanze usw. Am Schluß wird das Parterre aufgefordert, recht eifrig Beifall zu klatschen. Das Stück ist außer von Hiller noch von Christian Gotthilf von Baumgarten und von Johann August Halbe in Musik gesetzt worden.

Eine besondere Vorliebe für Türkenstücke scheint Johann André gehabt zu haben. Er hat außer seiner „*Entführung*"

noch zwei andere türkische Stoffe in Musik gesetzt. Der erste davon betitelt sich

„Der Barbier von Bagdad.“ [1])

Almansor und die schöne Zulima lieben einander. Zulimas Sklavin, Fatime, vermittelt den Verkehr der Liebenden. Der Sklavin gegenüber rühmt Almansor die Vorzüge des von ihm vergötterten Mädchens. Osmin, ein gutmütiger Dummkopf, tritt auf. Man hat ihn fälschlich beschuldigt, gestohlen zu haben, und er hat eine Tracht Prügel ruhig eingestrichen. In einem Liedchen macht er sich über die zahlreichen Künste des Barbiers von Bagdad lustig, der neben seinem Beruf noch Astrologie treibe, die Ader lasse und Pflaster streiche. Eine Arie ganz ähnlichen Charakters hat Knecht[2]) komponiert, die einem Bader Zeisig in den Mund gelegt wird und die wahrscheinlich in ein Knechtsches Singspiel gehört: „Ihr Leute seht, das ist der Mann, der allen Kranken helfen kann.“

Almansor ist im Hause der Geliebten angekommen und hält mit ihr ein Plauderstündchen. Als aber der Barbier, der ihn noch kurz vorher belästigt hat, erscheint, versteckt sich Almansor in Zulimas Gemach. Der Barbier hat es gemerkt und will, da er offenbar selbst in Zulima verliebt ist, mit Almansor Händel anfangen, wird aber bei Zulima nicht eingelassen.

Das Pärchen stimmt in dem Glück, ungestört zusammen zu sein, einen Hymnus auf die Liebe an.

Das ist die recht harmlose Handlung des Stückes, soweit man sie aus der Partitur, der wiederum der Dialog fehlt, feststellen kann.

Musikalisch steht das Singspiel tief unter der *„Entführung“* desselben Komponisten. André hat sich in dem *„Barbier von Bagdad“* nicht sonderlich bemüht, das türkische Milieu zu schildern, doch gelingt es ihm, warme Töne anzuschlagen, um der Sehnsucht der Liebenden nach Vereinigung Ausdruck zu geben. Mit Erfolg malt Andrés Musik äußere Vorgänge, so wird

[1]) Benutzt: Partitur im Manuskript aus der Königl. Bibliothek Berlin.
[2]) In Anthologie f. Kenner u. Liebhaber der Tonkunst I, Speyer 1789.

uns eine Prügelszene, bei der man die Stockschläge auf Osmins Rücken niedersausen hört, mit großer Realistik vorgeführt.

Dem Osmin fehlt hier die Bosheit und Hinterlist, die ihm in den meisten Türkenstücken eigen ist, er ist vielmehr ein dummer Tölpel, der sich alles gefallen läßt. Das Duett zwischen Zulimas Sklavin Fatime und Osmin, in welchem sie den Türken wegen seiner Wichtigtuerei auslacht, erinnert an das Duett zwischen Blondchen und Osmin aus der *„Entführung"*.

Das zweite Türkenstück Andrés ist

Das Tartarische Gesetz,[1])

Berlin 1779. Der Stoff scheint viel Anklang gefunden zu haben, es existieren noch mehrfache Behandlungen außer der Andréschen. Die bekannteste ist wohl die von Zumsteeg, die zum ersten Male 1780 erwähnt wird. Sie wird in dem Sammelwerk: „Herzog Karl Eugen und seine Zeit" eingehend besprochen.

Die Fabel ist ziemlich verwickelt. Tauhari hat sich mit seiner Gattin entzweit und hat sie aus dem Hause gestoßen. Da er aber bald den voreiligen Schritt bereut und von einem ungestümen Verlangen nach seinem Weibchen ergriffen wird, sucht er die Versöhnung mit ihr in die Wege zu leiten. Das Gesetz erlaubt aber die Wiedervereinigung zweier geschiedener Gatten nur, wenn die Verstoßene vorher eine Scheinehe eingegangen und von diesem zum Schein erwählten Gatten aufs neue verstoßen worden ist. Tauhari findet nach längerem Suchen einen Tartaren, der bereit ist, sich auf das Scheinmanöver einzulassen. Es ist in Wirklichkeit der Geliebte seines verstoßenen Weibes Zenide, Saed. Tauhari hat ihm die Verpflichtung auferlegt, sein Weib nicht zu berühren. Als Saed in Zenidens Gemächer hineinschreitet, wird Tauhari von verzehrender Eifersucht ergriffen. Er dringt in das Gemach ein und erkennt in Saed den Geliebten seiner Frau. Sofort wird dieser vor den Kadi geschleppt, schon

[1]) Benutzt: Partitur im Manuskript aus der Königl. Bibliothek zu Berlin.

droht ihm der Tod, da wird Saed, der bei dem König von Karakorum in Ungnade gefallen war, durch ein plötzlich eintreffendes Schreiben dieses Fürsten in seine früheren Ehrenämter wieder eingesetzt. Zenide und Saed bleiben vereinigt, der wutschnaubende Tauhari wird mit Zenidens Aussteuer abgefunden.

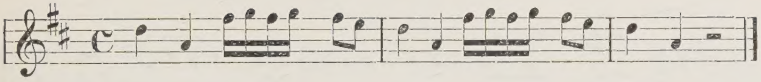
In der musikalischen Behandlung Andrés zeigen sich Elemente der italienischen Oper mit solchen des deutschen Singspiels vereint. Das italienische Element ist besonders durch die begleiteten Rezitative sowie die mehrfachen Koloraturen vertreten, dem deutschen Singspiel gehört die naive Charakteristik der handelnden Personen an.

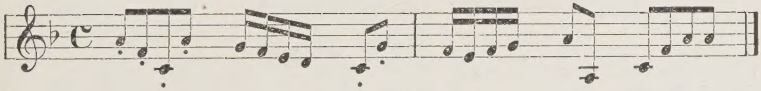
Die Instrumentation ist verhältnismäßig reichhaltig. Außer den Streichinstrumenten werden Oboen, Flöten, Hörner, Fagotts verwendet. Einzelne Instrumente wie Cello, Oboe, Fagott treten öfters mit Soli hervor. Bemerkenswert ist die Führung der Bässe. Hämmernd begleiten sie am Ende des 2. Aufzugs die Flüche, die Saed über Tauhari ausspricht. André ist ein Meister in der Stimmungsmalerei, das zeigt sich vor allem in den Rezitativen. Eins der gelungensten findet sich im ersten Akt, in dem Zenide der frohen Erwartung, mit dem Geliebten zusammenzutreffen, Ausdruck gibt. Je nach der Stimmung des Augenblicks wechseln Takt, Tonart und Tempo. Die Szene kann man mit einem dramatischen Monolog vergleichen.

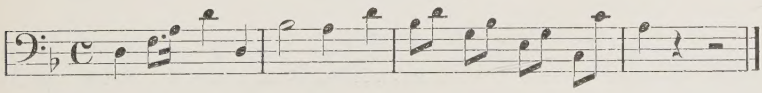
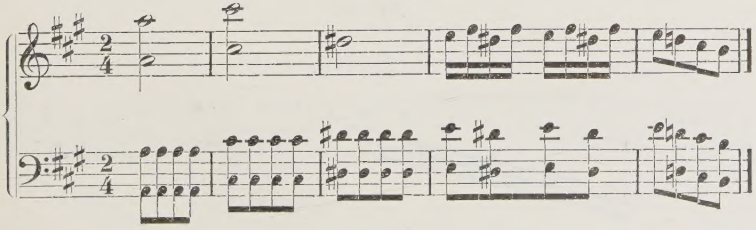
Auf Lokalschilderung scheint es André nicht besonders angekommen zu sein. Nur der marschartige Satz im dritten Akt, dessen erster Teil nur von Bläsern, von Hörnern, Oboen, Fagotts ausgeführt wird und der sich gleichsam zu einem Duett der Streichergruppe mit den Bläsern gestaltet, bis sie am Schluß ineinander übergehen, dient der Milieuschilderung und hat eine gewisse Ähnlichkeit mit den Janitscharenmärschen, wie wir sie bereits kennen gelernt haben.

Mit Genehmigung der hohen philosophischen Fakultät habe ich hier nur den ersten Teil meiner Dissertation zum Abdruck gebracht. Der zweite Teil, der die vier musikalischen Bearbeitungen der „Entführung“ von Dieter, Knecht, André und Mozart behandelt, wird in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft veröffentlicht.

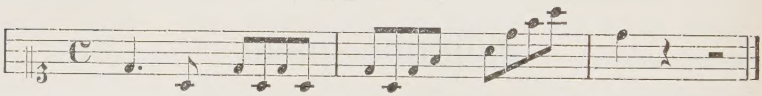
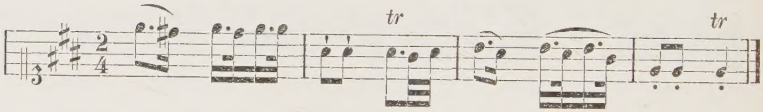
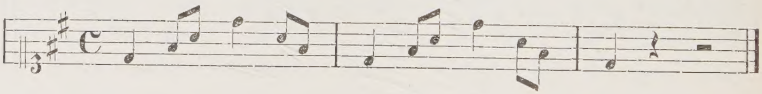
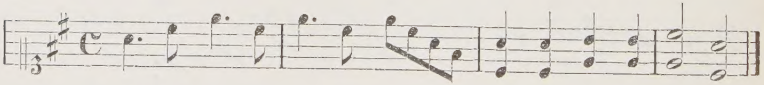
Notenbeispiele.

Nr. 1.

Nr. 2.



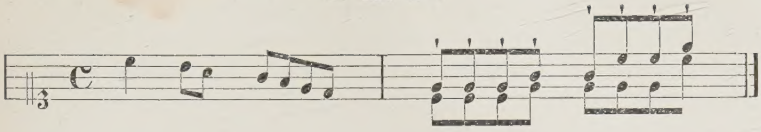
Nr. 3.

Nr. 4.

Nr. 5.

Satz I, Thema 1.

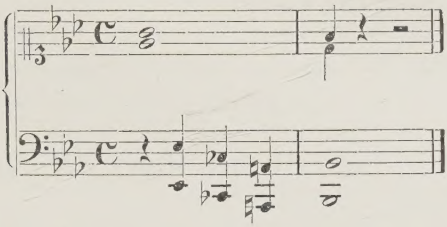
Thema 2.

Satz II.

Satz III, Thema 1.

Thema 2.

Nr. 6.

1. Motiv.

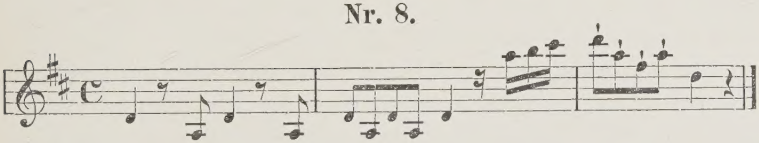
2. Motiv.



Nr. 7.



Nr. 8.



Lebenslauf.

Geboren bin ich, Walther Preibisch, am 9. Juli 1886 zu Ohlau in Schlesien als Sohn des verstorbenen Kgl. Gymnasialoberlehrers Prof. Dr. Karl Preibisch und seiner Ehefrau Anna, geb. Schönfeld.

Ich besuchte die Vorschule und das Kgl. Gymnasium meiner Vaterstadt und bestand daselbst Ostern 1905 die Reifeprüfung.

Darauf bezog ich während des Sommersemesters 1905 die Großherzogl. Badische Albert Ludwigs-Universität Freiburg, um mich dem Studium der neueren Sprachen zu widmen. Meine dortigen akademischen Lehrer waren die Herren Professoren bezw. Dozenten:

Baist, Haas, Hoppe, Levy, Michael, Rosin, Uebinger, Wetz.

Seit dem Wintersemester 1905 setzte ich meine neusprachlichen Studien, zu denen sich noch das Studium der Geschichte und speziell der Musikgeschichte gesellte, an der Friedrichs-Universität Halle—Wittenberg fort.

In den akademischen Ferien 1907 ging ich nach England, wo ich mich an dem Ferienkursus der Universität Oxford beteiligte und Vorlesungen über englische Sprache und Literatur und über Musikgeschichte hörte. In England hatte ich auch Gelegenheit, in der Bodleianischen Bibliothek zu Oxford und in der Bibliothek des Britischen Museums zu London zu arbeiten.

Meine Lehrer an der Halleschen Universität waren folgende Herren Professoren bezw. Dozenten:

Abert, Bremer, Counson, Droysen, Ebbinghaus, Goldschmidt, Havell, Linder, Muff, Reubke, Schädel, Schwarz, Suchier, Wagner, Wiese, Wissowa.

Allen diesen meinen hochverehrten Lehrern bin ich für die mir zuteil gewordene wissenschaftliche Ausbildung zu großem Dank verpflichtet, ganz besonders dem Herrn Privatdozenten Dr. Abert, der mir die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab und mich während der Ausführung derselben durch seinen Rat unterstützte.